

En kamp mellom to verdener

Form, fokus og hierarki i Johan Borgens *Lillelord*

René Brunsvik



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2009

Sammendrag

Johan Borgens *Lillelord* (1955) er et kanonisert verk som leses i videregående skoler og universiteter, men forskningen på romanen er sparsom og tidvis upresis. Det er min påstand i oppgaven at den samlede forskningen har undervurdert *formen* som element i sin behandling av *Lillelord*, og at en lesning som fortolker og integrerer formelementene kan bidra til å revitalisere romanen.

Bente Christensens doktoravhandling, forbedret og omarbeidet til boken *Johan Borgens Lillelord. En studie i kreativitet og kommunikasjon* (1993), hevder også at formen er undervurdert, gjør en narratologisk analyse av hele trilogien, og avhandlingen står igjen som det grundigste og mest omfattende forskningsarbeidet. Jeg utfordrer elementer i denne avhandlingen, gjør en narratologisk analyse av første bind, *Lillelord*, og speiler den mot Christensens analyse. Det har ofte blitt tatt til orde for at Borgen ikke tar et verdimeessig standpunkt i romanen, og der Christensen hevder at narratologien ikke er et tilstrekkelig verktøy for å finne frem til dette standpunktet, mener jeg at det er analysen hennes som er utilfredsstillende og at et verdistandpunkt er innenfor rekkevidde – dersom man fortolker forbindelsespunkter mellom formen og elementer på motivplanet.

Jeg hevder i oppgaven at det er et motivmessig skille mellom størrelser i romanen, forsøker å vise at det korrelerer et fortelleteknisk og fokusmessig skille også i formen, og gir et forslag til en fortolkning av romanen som integrerer begge plan.

Takksigelser

Spesiell takk til veileder Tone Selboe, som med innspill, overblikk og gode råd har skapt fornyet entusiasme underveis. Stor takk også til alle instituttets ansatte, dette har vært et godt og spennende sted å være.

Takk også til den beryktede lunsjgjengen: Jostein, Agnes, Emil, Katerina, Marie, Janicke, Ida, Audun, Nikolai, m.fl. Det er mitt forslag at dersom de kommende årene ikke faller i smak, samler vi oss og gjennomfører vårt femårige løp på nytt.

En hjertelig takk også til Line og Dan, hvis kloke ord fremdeles ligger over Universitetsplassen som en skodde det er vanskelig å gå utenom. Mitt studieløp kunne ha endt mye før uten dere.

Takk til Audun, Aron, Marit og alle andre som har hatt fast middagstid. For å si det litt vakkert: Jeg kom alltid for middagen, men det var *dere* som var til å spise opp.

Takk til alle venner, naboer, kolleger og andre som har kryssset min vei, for oppmuntring, støtte og generell eksistens.

En siste takk til mor, far, bror. Denne takken er ikke den minste.

- René Brunsvik, Oslo, 11.05.09

Innhold

SAMMENDRAG	3
TAKKSIGELSER	4
INNHold	5
1. INNLEDNING	7
1.1 Innledende om oppgavens mål og utgangspunkt	7
1.2 Rask skissering av relevante forskningstendenser	10
1.2.1 Undervurdering av formen som element	10
1.2.2 Misnøye over manglende verdisett i romanen	12
1.3 Fortolkning av narratologiske funn som innfallsvinkel til en lesning	14
1.4 Min vei gjennom oppgaven	15
2. DESILLUSJONSTREKK I LILLELORD	17
2.1 Lukács som bakgrunn for desillusjonsbegrep	19
2.1.1 Forholdet mellom utviklingen og litteraturens formoppløsning	21
2.1.2 Lukács om to typer misforhold mellom sjel og verden	22
2.2 Desillusjonisme og Wilfred Sagen	24
2.2.1 Mestreren av omverden	25
2.2.2 En kamp mellom to verdener	27
2.2.3 En verden som ikke kan sette merker på sjelen	28
2.2.4 Et skille mellom den statiske sfære og den dynamiske sfære	30
3. ET FORTELLETEKNISK SKILLE	34
3.1 Talehandlinger som glimt av en objektiv verden	34
3.1.1 Talehandlinger som “objektiv” størrelse	34
3.1.2 Dialogvekslingen som skjæringspunkt mellom Wilfred og verden	36
3.2 Fortellerens fremstilling og posisjonering	38
3.2.1 Christensens vurdering av fortellerens psykegjengivelse	38
3.2.2 Wilfreds premisser for den artikulerte psykegjengivelse	40
3.2.3 Fraværet av sitert monolog	42
3.2.4 Fraværet av en allvitende forteller	43

3.3	Vurdering av fortellerens troverdighet	45
3.3.1	Oppsummerende om fortelleteknikken	48
4.	ET SKILLE I FOKUS	49
4.1	Et skille mellom tre sfærer	51
4.1.1	Maktkampen mellom sfærene	54
4.1.2	Christensens behandling av rytmen i teksten	56
4.1.3	Rytme og tid i fremstillingen av sfærene	57
4.2	Den skjeve fremstillingen som avledningsmanøver	60
4.2.1	Ikke fokus på avledningsmanøveren	62
5.	FORMEN SOM KILDE TIL VERDISTANDPUNKT	64
5.1	Den implisitte forfatter skjult i formen	64
5.1.1	Lukács om verket som subjektiv avgrensing	66
5.1.2	To verdiutsagn som ligger i komposisjonen	68
5.2	Fortolkning av Wilfreds sfæres problem	68
5.2.1	En katalysator for Wilfreds skiftende sinnsstemninger: Wilfreds forhold til sin far	68
5.2.2	Wilfreds reaksjoner etter ranet, og hendelsene som avløser det	69
5.2.3	Autoritetsmotiv som foranledning til ildspåsettelsen	72
5.2.4	Autoritetsmotivet som desillusjonsmoment	74
5.2.5	Kontaktvilje som drivkraft bak flukten til Frisaksen	77
5.2.6	Wilfreds sfæres problem	81
5.3	Fortolkning av den ytre verdens krav	82
5.3.1	Viktige plasseringer i det helhetlige verk	84
5.3.2	Den innledende påstanden om Wilfreds forhold til verden, og oppfølgingen av den	86
5.3.3	Sluttens press på elementene, og krysningspunktet mellom verdiutsagnene	88
5.4	Avsluttende tanker og ulike kontekster for strukturen	90
KILDELISTE		95
Primærtetekst		95
Sekundærtetekster		95

1. Innledning

1.1 Innledende om oppgavens mål og utgangspunkt

Johan Borgens *Lillelord* (1955) regnes som et fremtredende verk i det norske kulturlandskapet. Romanen leses fremdeles på videregående skoler og universiteter og er tydelig kanonisert. Samtidig er forskningen på den sparsom. I forordet til sin omarbeidede doktoravhandling *Johan Borgens Lillelord. En studie i kreativitet og kommunikasjon* (1993), skriver Bente Christensen:

Lillelord-trilogien må [...] være et av de mest kommenterte norske verkene i vårt århundre, men når man unntar et par hovedoppgaver [...], samt noen artikler om første bind, *Lillelord*, er det meste av det som er skrevet anmeldelser i aviser og tidsskrifter. (Christensen 1993: 7)¹

Christensen har rett. Det er en paradoksall sammenheng mellom den sparsomme forskningen og hvordan de som har skrevet om *Lillelord*, eller hele trilogien, vurderer sammensetningen av verket – for det er i forskningen, anmeldelsene og kommentarene bred enighet om at fortellingen om Wilfred Sagen er rik, tunglesset av motiver og bilder, og langt fra uttømt. Samtidig er de fleste forskningsartikler og andre kommentarer skrevet på 50-, 60- og 70-tallet, og samfunnsinteressen for verkene har tydelig stagnert.

Det er i tillegg en tendens at de få artikler eller forskningsarbeider av nyere dato som behandler enten første bind eller trilogien, sjelden gjør en selvstendig lesning av verkene slik de står alene. Jan Bjøndal gir i boken *Kast dit brød på vandet...* (1998) en kortfattet analyse av trilogien og ”bruker” den i et overordnet analyseprosjekt av flere verk. I Charlotte Grønliens hovedoppgave fra 1997, *To strategier til frihet – et umulig prosjekt*, gjør hun en god psykologisk analyse av Wilfred Sagen i første bind, men bruker også funnene i et overordnet komparativt prosjekt og sammenstiller romanen med Jonas Lies *Livsslaven* (1883). I hovedoppgaven *Forventninger til fornemmelsen* (2005) gjør Mette Beckmann en kvalitetsvurdering av de tre bindene, og setter dem estetisk opp mot hverandre med utgangspunkt i en definert leseropplevelse. Begge disse hovedoppgavene er interessante,

¹ Christensen ferdigstilte doktoravhandlingen *Kreativitet og kommunikasjon: en analyse av Johan Borgens Lillelord-trilogi* i 1992, og omarbeidet og utga den som bokform i 1993. Jeg benytter meg av den omarbeidede versjonen i oppgaven, men det finnes fullstendig referanse til den opprinnelige doktoravhandlingen i kildelisten.

men har likevel ikke som prosjekt å supplere forskningen på *Lillelord*-trilogien med en ny, *selvstendig* analyse. Det er lenge siden noen har viet en hel master- eller hovedoppgave til en lesning som starter fra bunnen og forsøker å samle de elementer mange mener ennå ikke er samlet. Bente Christensens avhandling er til dags dato det definitive, ruvende tårnet i dette forskningslandskapet – men det er ikke sikkert at den burde stå utfordret.

Når det har blitt skrevet flere steder at rikdommen i verket ikke er uttømt, og det samtidig er laber oppslutning om å forsøke å utrede denne rikdommen videre, kan det gi en signaleffekt om at verket enten er *for* tunglesset til å forskes videre på, eller rett og slett for lite interessant – at det er et eller annet i selve verket som gjør at det ikke blir diskutert og kommentert som tidligere. Og når den nyere og sparsomme forskningen ikke har viet sin fulle plass til en ny analyse, og heller innlemmet bøkene i et større, komparativt prosjekt, tilrettelegges det for at også de eldre *lesninger* av *Lillelord*-trilogien kan bli kanonisert. Men det er ikke sikkert at alle disse burde stå utfordret heller.

Jeg husker selv jeg ble presentert for første bind på videregående skole som en fortelling om en bortskjemt rikmannssønn som ”representerer et historisk borgerskap som står for fall” – romanen ble presentert og kategorisert som *epokefestet* og egnet til å si noe om det tidlige nittenhundretallets Kristiania, som den er lagt til, og denne epokens berøringspunkt med Johan Borgens samtid. Hvorvidt lærere landet over bøyer seg frem og spør klassen: ”Hvordan treffer denne romanen oss *i dag*?”, blir da av nødvendighet litt opp til den enkelte lærer – for selv om første bind foreløpig har en trygg plass innenfor Norges litterære kanon, finnes det ingen tilfredsstillende akademisk redegjørelse som gir forslag til hvordan den kan aktualiseres *på ny*, til en tid med andre og nye utfordringer. Heller ikke Christensens avhandling, som fremdeles er den store ”bautasteinen”, lykkes etter mitt syn tydelig nok med dette. Og følelsen av at verket faktisk *er* uttømt, og har mer en litteraturhistorisk epokeverdi enn aktuell og dynamisk plass i dagens samfunn, kan spre seg.

Bente Christensen så at det var ledig rom i *Lillelord*-forskningen, ferdigstilte sin doktoravhandling i 1992, og omarbeidet den til en bokutgivelse i 1993. Hun skriver i forordet til den omarbeidede utgaven:

Dette er det første større forskningsarbeidet om hele trilogien [...] Mitt arbeid er en begynnelse som andre litteraturforskere får fortsette på ut fra sine forutsetninger.(Christensen 1993: 7)

De få masteroppgaver som har blitt skrevet i kjølvannet av doktoravhandlingen, og som jeg nevnte over, har likevel i liten grad benyttet seg av Christensens strukturalistiske tilnærming

og narratologiske analyse av trilogien. Men også jeg deler Christensens syn på at en god narratologisk analyse er den mest fruktbare innfallsvinkelen til verkene, og oppgaven min er ment som en slik fortsettelse Christensen etterlyser – men ikke på den måten at avhandlingen hennes blir en plattform jeg strekker meg videre fra. Jeg skal for det første utelukkende behandle første bind, *Lillelord*. Viktigere er det at jeg er tidvis svært uenig i både selve den narratologiske analysen Christensen gjør, og hva hun gjør *med* den.

For det er min påstand i oppgaven at den samlede forskningen om *Lillelord* har undervurdert *formen* som moment, og festet seg i for stor grad ved romanens motiver. Og jeg vil hevde at Christensen, som selv har som utgangspunkt at hun skal vie formen oppmerksomhet, gjør en narratologisk analyse som *stopper opp* før den bør, og ikke klarer å integrere formelementene i en helhetlig lesning. Samtidig tror jeg at dersom et tilfredsstillende forslag til en fortolkning basert på narratologiske funn hadde kommet frem, ville det åpne seg nye områder i romanen som kunne bidratt til å revitalisere den.

Rask redegjørelse for valget om å utelukkende behandle første bind av trilogien

Mitt mål med oppgaven er å gjøre en selvstendig narratologisk analyse av *Lillelord*, og fortolke og integrere de narratologiske funnene i en større lesning – men jeg skal utelukkende behandle første bind, og ikke røre de to oppfølgerne. Jeg føler jeg har belegg for dette, for *Lillelord* var ment som et enkeltstående verk fra Borgens side og oppfølgerne ble skrevet etter gjentatte oppfordringer. Verket gjør seg også godt som enkeltstående, det er usedvanlig stringent og formfullendt og ikke i et avhengighetsforhold til sine oppfølgere, for det er vanskelig å finne avgjørende elementer i oppfølgerne som viker tydelig fra de bevegelser som allerede ligger i første bind og ugyldiggjør en lesning av *Lillelord* som selvstendig verk. At Wilfred ender som nazist er ingen usannsynlig utvikling fra første bind, heller ikke at han begår selvmord. Den mye omtalte episoden i andre bind, *De mørke kilder* (1956), hvor han gjenopplever et barndomstraume der faren ”slipper ham”, er ikke overraskende – Wilfreds farstraume gjennomsyrrer første bind og får en oppfølging som allerede lå latent i det første verket².

Viktigere enn at verket både er ment som og gjør seg godt som enkeltstående, er at det kun er *Lillelord* som virkelig er *kanonisert* og skrevet om. I den nylig utgitte *Den norske litterære kanon* (2007), en tydelig pekepinn på hvilke verk som har overlevd, er vurderingen klokkeklar: ”De fleste av [Borgens] romaner er nå døde, og den borgenske kanon kan

² For den interesserte kan jeg nevne at mine akademiske poenger ble formet for før jeg leste oppfølgerbindene, og at jeg selv ikke føler at oppgaven min er farget av hendelsene i dem.

reduseres til fem bind.”(Bjerck Hagen, m.fl. 2007: 138). Første bind *Lillelord* troner øverst på denne listen over kanoniserte verk av Borgen, oppfølgerne får ikke plass:

Ulykkeligvis er det ingen myte at *De mørke kilder* (1956) og *Vi har ham nå* (1957) ikke følger opp den perfekte *Lillelord*.[...] *Lillelord* lovet ingen ”løsning” på Wilfreds personlighetsutvikling, og det spiller nå liten rolle for leseren om han utvikler seg til å bli kunstner, religiøs, nazist eller hva det måtte være.”(Bjerck Hagen, m.fl. 2007: 147)

Da jeg selv tok emnet ”LIT2324. Litterært fordypningsemne, epokestudium: Etterkrigstid 1945-1975” høsten 2006 på Universitet i Oslo, ble det viet mye plass og tid på seminaret til første bind, ingen av oppfølgerne var på pensumlisten eller ble nevneverdig diskutert. Dersom fortellingen om Wilfred Sagen skal ha akademisk interesse i tillegg til å være en solid bærer av norsk kulturarv også i fremtiden, er det overveiende sannsynlig at det kun er *Lillelord* som vil stå igjen. Jeg er også personlig enig i kvalitetsvurderingen av verkene, ser det i tillegg hensiktsmessig i forhold til oppgavens siktemål og omfang å behandle kun det første bindet, og vil heretter lese det *utelukkende* selvstendig, som om innholdet i oppfølgerne er uvesentlig for mine funn.

1.2 Rask skissering av relevante forskningstendenser

1.2.1 Undervurdering av formen som element

Hvis man skal finne én fellesnevner hos anmeldelsene, artiklene og forskningsarbeidet om *Lillelord*, vil man som nevnt se at det er en bred og slående enighet om at romanen har mange *fasetter*, at den er rik på motiver, nesten tungleset av symboler og bilder, og at den tilsvarende kan leses på mange måter.

I den årlige antologien *Norsk Litterær Årbok*, anno 1966, gir Willy Dahl første bind av trilogien ære for å være nettopp mangslungen:

Den har ytre spenning i fabelen, den enkle litterære glede: Hvordan vil det gå? Den har episk bredde, lyrisk intensitet, essayistisk ironi og satirisk humor. Den er saklig historie og kulturhistorie. Den er en realistisk roman og en gjennomført allegori.(Dahl 1966: 136)

Men like mye som det er konsensus om at romanen har mange fasetter, like lite har disse blitt satt i en klar, systematisk sammenheng med hverandre, og lite har man forsøkt å problematisere eller *fortolke* motivenes plassering og innvirkning på hverandre i komposisjonen.

Bente Christensens kapittel ”Mottakelsen av verket”, åpner med et sitat av kritikeren Ulf Gleditsch, ment som en representativ holdning blant samtidskritikerne:

Dette er en roman som sikkert har forskrekket og forarget vår tids magistertype ganske ettertrykkelig. Denne boken er faktisk uten betydning for de ensidige stilgranskere, de som søker strukturer i et kunstverk og for hvem opplevelsen, lidenskapene, er en banalitet, for ikke å si et vulgært føleri. (Østlandets blad, 22/4 – 1956, i Christensen 1993: 26)

For å svare samtidskritikere som Gleditsch som mener at struktureringen i romanen er av underordnet betydning, eller for å svare de kritikere som mener romanen er *for* overlesset av sanselige beskrivelser til at Borgens strukturering kan kalles vellykket, har det tidvis i forskningen blitt redegjort for romanens strukturering av elementene. Willy Dahl skriver i samme artikkel at Borgen har ”en strukturering så klar og overbevisende at man burde få slippe å høre dem mer, disse ordene om at Johan Borgen ikke mestrer det store format.”(Dahl 1966: 142). Denne stringensen viser Dahl ved å analysere åpningskapitlet – han viser at gjengangermotivene i romanen finnes allerede i åpningen, før han peker på og gir sideanvisninger til hvor disse motivene kan finnes igjen senere. Dahl selv hevder ikke å gjøre en grundig analyse av sammenhengen mellom romanens motiver, kun peke på at de ikke dukker opp tilfeldig, og faller på den måten ikke under kritikk. Men å påpeke at motivene har sammenheng *uten å virkelig gjøre rede for den*, er ikke forbeholdt Dahl alene, det er heller en tendens i forskningen.

Mest graverende kan man se denne tendensen i Bente Christensens avhandling – graverende fordi hun selv mener Borgens struktur er undervurdert, og hevder å vie formen rettferdig oppmerksomhet. Hun skriver:

I motsetning til det gjengse syn blant kritikerne, mener jeg at *Lillelord* (og hele trilogien) har en bevisst og stringent komposisjon, og at nettopp sammenhengen mellom de ulike fortellingselementer og -nivåer er med på å gi bøkene deres litterære verdi.(Christensen 1993: 49-50)

Christensen viser så at det finnes en sammenheng, et mønster i elementene, men gjør i virkeligheten det samme som Dahl: Unnlater å problematisere *innvirkningen* utformingen og plasseringen av motivene kan få for den helhetlige betydningsdannelsen av romanen.

For den narratologiske analysen til Christensen *stopper opp* ved avdekkingen av funnene, og gjør ikke et tilstrekkelig forsøk på å integrere dem inn i en større lesning. Hun avdekker at det er en sammenheng mellom fortellingsnivåene, men ikke i stor nok grad *hvordan* sammenhengene kan påvirke en lesning. Hun viser eksempelvis at romanen har en sirkelkomposisjon: ”Et familieselskap (kap 1) innleder boken og et familieselskap (kap 20) er med i avslutningen av historien, i noe variert form.” (Christensen 1993: 55). Og hun ser denne sirkelkomposisjonen gjennom hele trilogien:

Siste setning i *Lillelord* er den setningen som skal bli tittelen på siste bind. Den blir også tittelen på tredje avsnitt i siste bind og siste setning i hele trilogien: ”Vi har ham nå”, noe som viser Borgens ønske om å binde sammen tekstelementene til en helhet. (Christensen 1993: 56)

Men å peke på at Borgen ønsker å binde tekstelementene sammen til en helhet, eller at elementene refererer til hverandre, eller at gjengangermotivene dukker opp i fortettet form mot slutten, *uten* å problematisere eller fortolke funnene videre – er i virkeligheten samme handling som å bla frem en roman, peke på en side og proklamere: ”Dette er en metafor.” ”En metafor på hva da?”, vil være en naturlig reaksjon fra tilhøreren, men i *Lillelord*-forskningen generelt, og Bente Christensens doktoravhandling spesielt, er det en klar tendens til å la oppfølgingsspørsmålene forbli ubesvart.

1.2.2 Misnøye over manglende verdisett i romanen

Den ene hovedtendensen i *Lillelord*-forskningen er altså å anerkjenne at romanen er rik på ulike motiver, uten at struktureringen av dem blir grundig nok redegjort for. En *annen* tendens som preger forskningen, og som går hånd i hånd med den første, er et som regel uavklart forhold til om det finnes et *verdimessig standpunkt* i verket.

Christensen følger Wayne Booths begrep *implisitte forfatter*, og refererer det som ”summen av de idéer og verdier som er skrevet inn i teksten” (Christensen 1993: 81). Hun viser at samtidsresepsjonen tydelig har oppfattet at Borgen ikke tar et moralsk eller verdimessig standpunkt (Christensen 1993: 26-32) og siterer samtidskritikeren Johan Dues vurdering av første bind:

Denne boka er rikt nyansert, full av skarpe iakttagelser, treffsikker miljøskildring, fin forståelse av det menneskelige sinn. Men – er det bare forfatterens mening å blottlegge, avsløre, konstatere? Det er ikke en gnist av forsøk på å helbrede, forbedre, reformere. En leter forgjeves etter et livssyn, som ved siden av å avsløre også gir en positiv løsning på livets mening. (Adresseavisen, 3/12 – 1955, i Christensen 1993: 83)

Christensen synes å bifalle denne uttalelsen, for hun stanser i virkeligheten sin leting etter et verdimesig standpunkt i verket her, og bruker mye av avhandlingen til å peke på intertekstuelle referanser til de verdistandpunkt Borgen tar til orde for i essayer og artikler *utenfor* verket. Hva gjelder *Lillelord*, åpner Christensen for at det ikke er sikkert Borgen vil *ha* noe verdisystem: ”kanskje mener han ikke at forfatterens fremste plikt er å ”forbedre” og ”reformere” ”(Christensen 1993: 83). Også Per Buvik, i sin artikkel ”Om kommunikasjons-temaet i Johan Borgens *Lillelord*” (1976), nevner at det er vanskelig å se en klar og tydelig verdinorm: ”Romanens perspektiv på Lillelords skjebne er nemlig tvetydig [...] Også Johan Borgens forhold til sin helt [blir] noe problematisk”(Buvik 1976: 85-86). Og denne oppfatningen er representativ for det som er skrevet i forskningen.

Samtidig er det symptomatisk at letingen etter et verdispørsmål ikke har tatt tilstrekkelig høyde for romanens form. Søken etter den implisitte forfatter, ”summen av de idéer og verdier som er skrevet inn i teksten”, synes av både samtdiskritikere, forskningsartikler og Christensen å blandes sammen med en søken etter språklige verdivurderinger på romanens *motivplan* – ikke i hvordan elementene er strukturert og balansert. Men utvelgelsen og formgivningen av romanens elementer er alltid en subjektiv avgrensing og refererer direkte eller indirekte til det subjekt som tegnet grensene. ”Gnisten” – forsøket på å helbrede, forbedre, reformere – blir helt riktig ikke gitt i klartekst i *Lillelord*, men det finnes et verdisett som det skrives fra, og som kan synes i nettopp utvelgelsen og komposisjonen av romanens elementer.

Jeg mener altså at det er en sammenheng mellom forskningens undervurdering av formen som element i *Lillelord* og at den implisitte forfatters verdier ikke tilfredsstillende har blitt forsøkt redegjort for. Når Christensens narratologiske analyse ikke settes i en fortolkningssammenheng med elementer fra romanens motivplan, og hun samtidig gir opp letingen etter et verdisystem – var det egentlig *her* den narratologiske analysen kunne gjort sin virkelige nytte.

1.3 Fortolkning av narratologiske funn som innfallsvinkel til en lesning

Jeg er altså tilhenger av at en narratologisk analyse ikke må sky *fortolkning* av sine funn. Hvis diskursen mønstervis hopper frem i tid på handlingsplanet på steder hvor et gjentagende motiv nevnes, kan motivet sees i *sammenheng* med tidshoppet, og eksempelvis fortolkes i forbindelse med de andre motiver som omgir dette spesielle motivet i verket. Og fremfor å utelukkende *avdekke* at verket har slik eller slik struktur, kan man spørre: Hva har det å si for en leser at verket har *denne* strukturen og ikke en annen? Hvordan ville det sett ut om den hendelsen ble introdusert før den, om diskursen hadde hoppet i tid *der* i stedet for *der*? En narratologisk analyse kan også stilles opp mot *tenkte, alternative struktureringer*. Hvis man stiller slike tenkte, alternative struktureringer opp mot den som fremligger, kan man fortolke *hvorfor* den ene varianten er valgt fremfor den andre, og om det finnes forbindelsespunkter mellom dette valget og elementene på motivplanet.

Slutten i *Lillelord*, der Wilfred rømmer fra forfølgere og blir fisket opp av det gjørmete vannet, er et slikt sted hvor konstruktive spørsmål til struktureringen ikke har blitt tilfredsstillende stilt. Slutten har blitt karakterisert på flere måter, ofte like lettvint eller konstaterende som jeg nettopp beskrev den selv: ”Romanen slutter [...] med at Wilfred roter seg opp i store vanskeligheter”(1998: 111), skriver Jan Bjøndal. ”[Romanen] ender med at han blir fisket opp av fjordens gjørmete kloakkvann av en gruppe ukjente menn”(1993: 56), skriver Christensen. Disse karakteristikkene er sanne, men slutten er fremdeles ikke virkelig redegjort for når man unnlater å nevne den strukturelle sammenhengen den har med elementene som går forut for den. For *hvem* er det som fanger Wilfred? Har de blitt nevnt tidligere i romanen, i så fall når? Hva har Wilfred gjort for å vekke slik vrede hos dem, når gjorde han det og hvor *lenge siden* er det diskursen nevnte det som utløste vreden? Hva har blitt vist frem i stedet og tatt denne foranledningens plass? Hva har det å si at diskursen har tatt dette fokusmessige valget, hvilken *alternativ strukturering* kunne romanen hatt for at den skulle fremstå vesentlig annerledes for en leser?

Denne type spørsmål, som alle beveger seg innenfor å se sammenhengen mellom enkeltelementene og hvilken plass og rekkefølge de har blitt tildelt innenfor det helhetlige verk, er lite redegjort for i litteraturen om *Lillelord*. Samtidig kan det hende at en lesning som tar denne formen i tilstrekkelig øyesyn vil kunne rydde opp i tidligere lesninger som har oversett den – for det er en gjennomgangstendens at lesninger av romanen ikke bare har gitt

formen lite oppmerksomhet, men at selve lesningens kjerne tidvis er bygget opp av ting denne formen *taler i mot*.

Christensen er eksempelvis en av flere som behandler karakteren onkel Martin kritisk: ”Fortelleren tar ikke stilling for onkel Martin, som blir beskrevet i nokså ironiske vendinger”(1993: 112). Dette utsagnet er etter mitt skjønn kun mulig om man overser komposisjonen i romanen. Min lesning skal argumentere for at den fortelleren Christensen refererer til, er så *farget av og sammensmeltet med* karakteren Wilfred Sagen at de nærmest er én. Og Wilfred Sagen er så frustrert at disse ”ironiske vendingene” ikke har noen tyngde eller troverdighet. Det er *Wilfred* som forteller leseren at Onkel Martin er en komisk figur. *Komposisjonen* forteller derimot det motsatte, at Onkel Martin er inne på noe vesentlig og sant, og at Wilfreds hånlige tone er en reaksjon på at onkel Martin treffer nærmere enn Wilfred er klar for.

Jeg skal komme tilbake til disse eksemplene – foreløpig holder det å nevne at jeg skal gjøre en narratologisk analyse, og koble funnene til elementer på motivplanet. Jeg skal ikke redegjøre for alt som er skrevet om *Lillelord*, selv om jeg har lest det meste – den redegjørelsen har Christensen gjort grundig og godt i sin doktoravhandling. De forskningsartikler jeg siterer og diskuterer opp mot er plukket ut som de mest relevante. Fokuset mitt er altså hele tiden å utøve *Lillelord* rettferdighet – vie en hel oppgave til en lesning jeg mener det er behov for – og jeg samler, bruker og fortolker elementer som middel for et større mål.

1.4 Min vei gjennom oppgaven

Per Buvik gir en oppfordring som jeg implisitt skal følge. Han skriver:

Å si at identitetsproblematikken står sentralt i Johan Borgens forfatterskap, er nesten unødvendig [...] Det spørres likevel om ikke kritikerne har hatt en tendens til å isolere denne problematikken for mye og dermed gjøre Borgens identitetsbegrep mer statisk enn det egentlig er [...] hovedpersonens [Wilfred Sagen i første bind] største problem er det *splittede forholdet til omverdenen*, og ikke ”en stadig spenning mellom rollen og *det egentlige jeg*”(Buvik 1976: 70)

Og Tone Selboe, i ”Historien om den begavede gutten som det ikke går godt” (1991), leser romanen *moderne-ironisk*, og ser at romanen hele tiden introduserer elementer den så

oppløser og går bort fra, slik at både Wilfred og leseren blir stående i en mellomtilstand: ”[det] virker som [motivene] har som funksjon å spre trådene i det øyeblikket de synes samlet.” (Selboe 1991: 267).

Wilfred Sagens *splittelse fra omverden* som Buvik så leser på motivplanet, mener jeg tydelig manifesterer seg også i romanens *form* – det er en tydelig tendens til at diskursen fokusmessig og fortelleteknisk behandler Wilfred og den verden han er splittet fra *distinkt forskjellig*. Og tendensen Tone Selboe peker på, at romanen hele tiden introduserer elementer og går bort fra dem igjen, mener jeg er en systematisk, fokusmessig *kamp* mellom Wilfred og omverden – det er et mønster i *hva* som introduseres og forsvinner igjen. Den omverden Wilfred er splittet fra og som behandles formmessig annerledes i romanen enn hans eget liv og virke, kommer *tidvis* til syne i diskursen før den oppløses og forlates igjen.

For å komme til denne analysen må jeg ta en omvei. I kapittel 2 skal jeg argumentere for at *Lillelord* er en roman med sterke desillusjonstrekk, og introdusere tanker rundt begrepet slik filosofen Georg Lukács presenterer dem i *Romanens teori* (1920) – før jeg hevder at Wilfred Sagen har en holdningsmessig desillusjonisme som vises på romanens motivplan. Jeg skal ikke redegjøre grundig for *Romanens teori*, bare bruke den fritt som et tankemønster man kan lese *Lillelord* inn i – og jeg vil bruke disse løse tankene som bakgrunn og ”paraply” for store deler av oppgaven. I kapittel 3 skal jeg gjøre en analyse av *tekniske skiller* i fortellerens fremstilling av teksten, hevde at skillene har sammenheng med skiller på motivplanet, og speile analysen mot Christensens redegjørelse. I kapittel 4 fremmer jeg at det er en fokusmessig maktkamp i diskursens samlede fremstilling som korrelerer dette motivmessige og fortelletekniske skillet. Og i siste og femte kapittel bruker jeg den narratologiske analysen som bakgrunn for en fortolkning av elementene sammensetning – før jeg avrunder med det jeg mener er et tydelig verdimesig standpunkt fra den implisitte forfatter: En moralfilosofisk oppfordring som kan fortolkes frem hvis man integrerer formelementene i en lesning av romanen.

2. Desillusjonstrekk i *Lillelord*

Lykkelige er de tider da stjernehimmelen er et kart over alle gangbare og uavvendelige veier – tider, hvis veier blir belyst av stjernenes skinn. Alt i disse tider er nytt, likevel fortrolig og nært, eventyrlig, men likevel deres eget; verden er vid og likevel som et hjem, for ilden som brenner i sjelen er av samme vesensart som stjernene.

- Georg Lukács, *Romanens teori*.

Innledende tanker om *Lillelord* som dannelsesroman

Første gang jeg leste *Lillelord* på Universitetet i Oslo høsten 2006, husker jeg at jeg fant frem Kåre Folkedals *Veier til verket. Om Lillelord av Johan Borgen* (1997) på biblioteket, og leste villig. Det var først et år etter seminaret, etter at romanen hadde romstert og gnaget i meg på en måte jeg ikke helt hadde opplevd før, at jeg plutselig kom på en setning fra Folkedal som hadde bitt seg fast, og som jeg fant frem igjen:

Trilogien om Wilfred Sagen sett under ett er det vi kaller en *utviklingsroman* (eller dannelsesroman), der vi følger en persons utvikling fra barn eller ungdom til voksen. (Folkedal 1997: 23)

Og kanskje kan trilogien under ett karakteriseres som dannelsesroman, hvis begrepet benyttes så løst at det holder at vi følger noen fra barnsben til voksen alder. Samtidig har dannelsesromanen sin tydelige arketype: Den unge mannen i en avsidesliggende landsby hvor ting er oversiktlig og velkjent, skuer plutselig utover havet eller til storbyen, hvor verdens ukjente rikdom venter. Og etter årevis *der ute*, farget av de hendelser de der hjemme ikke en gang ville trodd på, vender mannen tilbake, klok *av verden*, formet av dens hendelser og nå lykkelig over å slå seg til ro igjen, beriket og supplert av det som ikke kunne hentes frem i den oversiktlige og velkjente tilværelsen hjemme.

Selv om dannelsesromanen har langt flere fasetter enn denne arketypen, lades begrepet fremdeles av *denne* vesenskjernen: Dannelsen handler i essens om *bevegelse* i den litterære karakterens forhold til omgivelsene – en karakter som har et gitt utgangspunkt, opplever, stimuleres av og til slutt *forandres* holdningsmessig av hendelser som inntreffer utenfor den sirkelen karakteren lever i og kjenner fra før. En karakter som *var* noe, er nå noe *annet* fordi verden har farget, omformet eller tæret på det opprinnelige utgangspunktet.

Men at en karakter lar seg danne, fordrer at det er et *kommunikasjonsforhold* mellom karakteren og verdens hendelser. Og denne kommunikasjonen er avhengig av et hierarkisk forhold mellom en subjektiv vilje og de objektive krefter denne viljen beveger seg i – i dette forholdet kan sinnet dannes fordi det anerkjenner at verden er *større*, at verden har krefter til å utvide sinnets erfaringshorisont på måter det *selv ikke ville klart*, og at sinnet er nødt til å finne seg som best til rette med de ting i verden den ikke kan styre.

Knut Hamsuns helt i *Sult* (1890) har eksempelvis en subjektiv vilje som ikke vil vedkjenne seg sin økonomiske realitet, som identitets- og tankemessig ikke tar inn over seg sin situasjon, men som til slutt gir *avkall* på sin opprinnelige subjektive vilje og tar hyre et sted som underminerer det selvbildet han har forsøkt å opprettholde tidligere i romanen. Denne slutten berører det vesensmessige ved dannelsesbegrepet – *Sult*-helten var ikke *større* enn verden, han *lot* seg danne av den. Preget av de hendelser som ligger utenfor subjektets vilje, må han til slutt finne seg til rette med seg selv, verden han bor i, og sin egen rolle i den.

Men hvordan forholder *Lillelords* Wilfred Sagen seg til et slikt hierarkisk forhold mellom subjekt og verden? Han har ikke få hendelser i sitt liv – men *preges* han av dem, *innfinner* han seg, skjer det holdningsmessige endringer i ham som et *resultat* av hendelser verden byr på? Tone Selboe skriver:

Wilfred Sagen er ikke dannelsesromanens helt som når fram til modning og harmoni med seg selv og verden, han er tvert i mot anti-helten som oppfyller alle forventninger negativt [...] Borgen som forfatter [oppfyller ikke] denne genrens innebygde forventning om positiv slutt. Den forventningshorisonten som tydeligvis ble skapt i første bind, blir effektivt og definitivt brutt i siste bind av trilogien. (Selboe 1991: 268)

Men selv hvis man behandler første bind utelukkende selvstendig, finnes det også der få tegn til at Wilfred har et kommunikasjonsforhold hvor han kan *la* seg danne av verden – holdningsmessig er han avsondret og løsrevet fra det som skjer ham, og slutten fordrer ingen forsoning eller harmoni mellom ham og den skjebne verden gir ham. Han er ikke blitt klokere, ikke mer ydmyk, ikke lykkeligere, verken mer bitter eller åndelig eller andre ting. Holdningsmessig er det *stillstand* hos Wilfred. Han anerkjenner ikke at det ligger krefter utenfor ham som han ikke kan styre, hever seg selv *over* disse kreftene, og forblir tilsynelatende uberørt av de ting som inntreffer. Georg Lukács behandler et slikt skjævt forholdet mellom subjekt og omgivelser i *Romanens teori* (1920), og fremfor Folkedals begrep utviklings/dannelsesroman – uansett hvor løst han bruker det – mener jeg det kan

påvises sterkt slektskap mellom Wilfreds forhold til sin verden og Lukács' tanker om *desillusjonisme*.

2.1 Lukács som bakgrunn for desillusjonsbegrep

I *Romanens teori* ser Georg Lukács den menneskelige sjel som *historisk betinget*. Om verdens krefter har forandrende effekt på subjektet eller ikke, er for Lukács ikke et vesensskille som finnes i de gamle grekeres tid, der vitenskapen ennå ikke hadde fravristet gudene sin betydning. Lukács ser i disse tider en sammensmelting av *sjelen* og *gjerninger i verden*:

Når sjelen ennå ikke vet om noen avgrunn i seg selv, som kan friste den til å kaste seg ut, eller drive den til veiløse høyder, og når guddommen som styrer verden og fordeler hendelsen ukjente og urettferdige gaver, ennå ikke blir forstått av menneskene, men likevel er fortrolig og nær som en far for sitt lille barn, da er enhver gjerning bare som en velsittende kledning for sjelen. Væren og skjebne, eventyr og fullbyrdelse, liv og vesen er da identiske begreper. (Lukács 2001: 24)

Dette er *eposets* tidsalder, der handlinger er meningsfulle for mennesker fordi Gudene har en trygg og autoritær hånd over dem, og mennesket er gjester i en verden *andre styrer*. Her er det ikke snakk om dannelselse eller desillusjon, det er ikke slik at sjelen enten kommuniserer og berikes av erfaringer eller ikke – sjel og gjerninger er identiske begreper, og sjelen ennå ikke løsrevet og selvstendiggjort som vesen.

Kanskje skal man trekke en linje til *barndommens* følelse av meningstotalitet, der det er *samsvar* mellom gjerninger og følelser, mellom hendelser og sinnsstilstand – de voksne styrer en verden barnet underlegger seg, og ennå ikke har gått seg vill i. Men på samme måte som den unge voksne rives løs fra det rike hvor gjerninger og mening er kongruente, og plutselig troner øverst i sitt liv som den bedømmende instans som må gjenoppleve og revurdere sin barndoms lære, bare for å se at heller ikke voksne vet hva dette livet er for noe – på samme måte blir menneskesjelen røsket opp fra totalitetsfølelsen i eposets tidsalder, og kan aldri komme tilbake.

Lukács vier ikke tid til å forme en fullgod historiefilosofi om årsakene og forvandlingene bak menneskets nye tilstand – men er klokkeklar på hvordan han oppfatter *sjelens* nye tilstand:

I den nye verden betyr det å være menneske, å være ensom [...] Intet lys stråler lenger innenfra inn i begivenhetenes verden og på den kompliserthet som sjelen er fremmed for. Og hvem kan vite om handlingen er riktig for subjektets vesen, den eneste veiviser som er tilbake, når subjektet selv er blitt et fenomen, et objekt i og for seg; [...] når den må fremtre fra en svimlende avgrunn som ligger i subjektet selv [...] og ingen noensinne formår å stige ned til eller se avgrunnens dyp?(Lukács 2001: 29)

At mennesket er blitt ensomt, har for Lukács forbindelse med at mennesket har jaget seg til en posisjon hvor det er den *øverste, vurderende instans* av verdens hendelser. Det han kaller *den transcendentale hjemløsheten* har dette som kjerne: Sjelen har hevet seg over den natur den en gang var underlagt og må farge verden med mening fra sitt eget indre, men er ikke opphavet til verdens elementer og derfor fremdeles åndelig underlagt dem, men likevel med en vekket definisjons- og herskertrang over tingene – uten mulighet for retrett.

Lukács er en verdenstenker, og lar være å redegjøre for de ulike stadier i menneskets transcendens. Jeg skal ikke forsøke å fylle inn der han lar være, bare peke på en bevegelse som ligger klart implisitt hos Lukács, og som det kan være fruktbart å ha som bakgrunnstanke: Menneskets bevegelse opp og ut fra naturen er i et klart korrelat til vår gryende, vitenskapelige innsikt i verdens virkemåter. Med ulik kommunikasjonsteknologi har innsikter som krever mer enn en mannsalder kunnet blomstre. De mytologiske paradigmer man en gang ikke hadde forutsetninger for å betvile, har måttet vike for disse nye avdekkinger som avkledde dem – og de paradigmer som tar over for mytologiene er avdekket av menneskets blikk og derfor menneskets *egne* oppdagelser, dets ”eiendel”.

Men innsikten gir ingen forståelse av de verdens krefter som ligger *utenfor* hva mennesket allerede er i stand til å registrere og erkjenne – når naturens mekanismer avdekkes, er det gjennom menneskets sanser, språk, intellekt og registreringsevne, og ikke på denne naturens egne premisser. At naturen da utfolder og åpenbarer seg for mennesket, er ikke riktig – det er *mennesket* som gir verdens ting mening og fylde, det er mennesket *selv* som er kilde til å gi verden betydning og sammenheng.

Villfarelsen blir da hvis man føler verden er ”overvunnet” av vitenskapen, i kne, underlagt det menneskelige sinn. For der de gamle guder faller, overtar mennesket gudenes rolle av å fylle gjerninger og gjenstander med mening, og blir på den måten *selv* en gud – og det er i takt med at mennesket blir produsent av mening og avdekker av mekanismer at vitenskapen vender oppmerksomheten mot *mennesket selv* og dets avdekkeregenskaper – imponert over egne utrettelser, blomstrer sjelen opp i takt.

Denne historisk-filosofiske utviklingen – som ligger implisitt hos Lukács og bare er en hypotetisk bakgrunnstanke i denne oppgaven – har en kjerne av *maktstruktur*, av hierarki mellom subjekt og omgivelser, av en kamp mellom hva som dikterer premissene for mening i tilværelsen. Det *motsatte* av dannelse er når sjelen har *løsrevet seg* og hevet seg over de omgivelser som skapte den, når den ikke lenger kommuniserer med det som omringer den, og nekter å innordne seg eller la seg forme av de ting verden enten tilbyr eller dikterer. En sjel som snur det hierarkiske utgangspunktet mellom seg selv og verden rundt, er *desillusjonert*.

2.1.1 Forholdet mellom utviklingen og litteraturens formoppløsning

Jeg har ingen intensjon om å redegjøre for filosofiske grunnstrømninger – selv om det kan virke sånn til nå – og jeg skal virkelig ikke vie tid eller plass til en gjennomgående og grundig diskusjon av det riss Lukács har tegnet. Jeg har likevel tatt det med for en grunn – Lukács trekker en spennende parallell mellom det skiftende, hierarkiske forholdet mellom sjel og verden og *litteraturens skiftende form*. Og desillusjon som nettopp en frigjort sjel, løsrevet fra omgivelsene, som ikke vil la seg danne av verden og som har projisert seg til en posisjon hvor den selv fyller verden med mening fra sitt indre – er en svært treffende beskrivelse av *Wilfreds Sagens* forhold til den verden han beveger seg i. Og jeg skal bruke Lukács perspektiver som tankemessig inngangsport til nesten alle deler av denne oppgaven.

For Lukács' tanker kan gi filosofisk fyll og dybde til den moderne narratologiens skille mellom historie og diskurs, mellom en oppsummerende, kronologisk handlingskjede som finnes i verket og *hvordan* handlingskjeden formmessig fremstilles – og ser den historiske vendingen der kunstnerens fremstilling får egenverdi, i *direkte forbindelse* med at sjelen har løsrevet seg, gått seg vill, og gjort seg selv til interesseobjekt. I de tider da verden fremsto meningsfull i seg selv, tok kunsten også tydeligere formen av *avbildning*. Sjel og gjerninger i verden var identiske begreper, og når sjelen løsriver seg, vokser det samtidig i kunsten frem et behov for å fremstille sjelens oppfatning av, sinnsstemning rundt og refleksjon over verdens hendelser fremfor hendelsene i seg selv:

Kunsten, den visjonære virkelighet av verden som passer oss, er dermed blitt selvstendig; den er ikke lenger noen avbildning, for alle forbilder er sunket ned; den er en skapt totalitet, de metafysiske sfærers naturfremvokste enhet er revet i stykker for all tid. (Lukács 2001: 29)

Der eposet i sin fremstilling la seg tett inntil å fremstille en ytre handlingsrekke, en kjede av gjerninger som var meningsfulle i seg selv, ser man vendingen hvor disse gjerningenes meningspotensiale oppløses og erstattes av sjelens eget blikk på seg selv og sitt forhold til verden. Og denne vendingen synes *formmessig* – i takt med at sjelen vokser og får interesse for seg selv, vier litteraturen i sin *utforming* mer plass til en subjektiv fremstilling og oppfatning av verdenstotaliteten. Jeg skal argumentere for det jeg mener er en slik formoppløsning i *Lillelord* i kapittel 3 og kapittel 4.

Lukács ser imidlertid ikke bare denne vendingen i de modernistiske strømningers formoppløsning, hvor tendensen er tydelig, men mener *hele romansjangeren* er et resultat av sjelens villfarelse, der kunsten ikke lenger forsøker å avbilde verden, men selv heller vil skape en meningsfull *avgrenset* form, et utsnitt av verden, en totalitet i verdenstotaliteten. I denne nye og skapte totaliteten refererer verket til objektive elementer utenfor seg og setter dem sammen på selvstendig vis, men det ligger en subjektivitet bak denne avgrensingen, og den nye totaliteten er derfor ikke objektiv på samme måte som totaliteten utenfor – dette perspektivet skal jeg hente frem igjen i kapittel 5, der jeg argumenterer for at den implisitte forfatters verdier ligger skrevet inn i romanens form.

I dette kapitlet skal jeg fokusere på Lukács tanker om *desillusjonsromantikken* som et *misforhold* mellom sjel og verden, hvor sjelen føler seg bredere og større enn verden og verden fremstår tilsvarende tom for mening – og peke på trekk hos Wilfred Sagen som har slektskap til begrepet.

2.1.2 Lukács om to typer misforhold mellom sjel og verden

Når sjelen blomstrer frem og selvstendiggjør seg som fenomen, ser Lukács to grunnleggende *uoverensstemmelser* som finnes mellom sjel og verden: ”sjelen er enten smalere eller bredere enn den utenverdenen som den er henvist til som arena og substrat for sine gjerninger” (Lukács 2001: 79). I uoverensstemmelsen hvor sjelen er for ”smal”, som Lukács kaller *den abstrakte idealisme*, har den hjemløse sjel en overdreven tro på ytre ideer, og fester seg til abstrakte størrelser som ikke har naturlig utspring fra den verden som omgir den:

[Den abstrakte idealisme] er det sinnelag som velger den direkte, helt rette vei mot virkeliggjørelsen av idealet [...] som med den mest ekte og urokkelige tro slutter at ideen fordi den skulle være, nødvendigvis også er, og fordi virkeligheten ikke stemmer med denne aprioriske fordring, tror at demonene har forhekset den og tror at forhekselsen kan trylles bort og virkeligheten bli forløst med det riktige løsenord eller gjennom en uforferdet kamp mot de onde maktene.(Lukács 2001: 79)

Don Quijote er karakteren Lukács skisserer som eksempel, hvor aktiviteten i omgivelsene er resultatet av en overdreven tro på ideer og sannheter som sjelen ikke makter å se kritisk på, men som rettleider gjennom verden. For de som setter sin lit til vitenskapens oppdagelser, kan kreasjonisters avvisning av evolusjonsteoriene minne om samme forhold mellom idé og verden: ”Gud plasserte dinosaurene for å *teste* vår tro” – ideen om Gud kan her ikke vike for nye oppdagelser, verden er heller ”forhekset”, og det er den abstrakte idealismes jobb å holde på sitt utgangspunkt, stå fast ved ideen uavhengig av vitenskapens avdekkinger.

Kommunikasjonen mellom sjel og verden er her i følge Lukács i et misforhold, for verdens vesen er uberørt av disse ideene som forvrenger den:

Det fullstendige fraværet av en inderlig opplevd problematikk forvandler sjelen til ren aktivitet [...] Et slikt menneskes liv blir derfor en uendelig serie av selvvalgte eventyr [...] Men den verden det må velge som arena for sine eventyr, er en besynderlig blanding av idéfremmed, blomstrende organikk og en størknet konvensjon av de selvsamme ideer, som lever sitt transcendent liv i dets sjel.(Lukács 2001:81)

Når ideene tydelig har festet seg i menneskets indre, farger det de hendelser verden presenterer, og dette ”smale” indre slipper ikke inn noe som ligger utenfor hva som allerede eksisterer i dette indre. En slik tanke om den abstrakte idealisme har likevel liten relevans i en lesning av Wilfred Sagen som karakter – han har ingen uttalt tro på idealer eller ideer, og presser ikke verden inn et smalt, forhåndsdefinert format den ikke hører hjemme i.

I det Lukács kaller *desillusjonsromantikken*, den andre typen misforhold mellom sjel og verden, skriver han at sjelen er ”bredere og større enn de skjebner som livet har i vente for den”(2001: 92). Bredere og større kan defineres på flere vis – grunntrekket er likevel at misforholdet skyldes at sjelen ikke er fornøyd med hva som blir presentert, vil noe *mer* enn det som er, anser seg selv som hevet over de ting som skjer. I motsetning til den abstrakte idealisme, hvor sjelens overgivelse til størkede ideer gir den trang til ukritisk aktivitet og handling i verden, klarer ikke verden her å svare til de forventninger sjelen har til den, og handlingene mister sin kraft:

Den avgjørende strukturelle forskjellen er her at det ikke lenger dreier seg om et abstrakt *a priori* overfor livet som søker å realisere seg selv i gjerninger og dermed i sine konflikter med utenverdenen utløser romanens fabel og handling – men om en mer eller mindre komplett, innholdsmessig oppfylt, rent indre virkelighet som tar opp konkurransen med realitetene i den ytre verden, fører et eget og aktivt liv og betrakter seg selv med stor selvtillit som den eneste sanne realitet, verdens essens. (Lukács 2001:92)

Det er denne *desillusjonismen* jeg mener det er fruktbart å ha som utgangspunkt i en lesning av *Lillelord*. Tanken om at sjelen har løsrevet seg så fra det som hender den, at den hviler i en egen sfære, hvor omverden ikke slipper inn, og ikke har påvirkningskraft. Hvor det i litteraturen ikke er karakterens interaksjon med omverdenen som fyller romanen, men hvor sjelen har tatt opp konkurransen med disse handlingene, *selv* har opphøyet seg over og forbi dem, uten å kunne finne noen mening i sin kommunikasjon med verden – en sjel som betrakter seg selv med stor selvtillit og herjer gjennom sine omgivelser.

2.2 Desillusjonisme og Wilfred Sagen

Wilfred Sagen, den unge rikmannssønnen som lever et behagelig liv alene med sin mor på Skillebekk, har ikke et åpent og balansert kommunikasjonsforhold til den verden han lever i. I *Lillelord* er det et klart skille, både motivmessig og fortelleteknisk, mellom Wilfred Sagens indre verden og verden rundt ham, et skille som hovedsakelig tar form av at Wilfred verken identifiserer seg med omverdenen eller respekterer dens merker av hans oppførsel i den, og at omgivelsene tilsvarende ikke har innsyn i, kontakt med, eller mulighet til å påvirke Wilfreds indre verden. Et av de mest behandlede symboler i *Lillelord* er *glassegget*, som opptrer som konkret gjenstand på motivplanet og som Wilfred selv identifiserer med sin egen tilstand av å ha en sjel som er avsondret og lukket fra de ting som skjer ham:

Han fikk en følelse av at han gikk inne i noe lukket. Og med ett sto det klart for ham hva det var: glasseget, han gikk inne i glasseget, det var derfor han var så døsen hele tiden, han fikk ikke luft. (Borgen 1955: 234)³

Egget som Wilfred Sagen føler seg fanget i, representerer en holdningsmessig avsondring fra omgivelsene. Wilfreds egg er en komplett sfære innenfor en større sfære, en egen verden som beveger seg i verden, definerer ting på sitt eget vis, og ikke kommuniserer. Og

glasseggssymbolet har likhetstrekk med et bilde Lukács selv bruker for å beskrive den løsrevne sjels forhold til de ting som omgir den:

Det som tidligere fortonet seg som mest solid, smuldrer opp som tørr leire [...] Den tomme gjennomsiktighet som synlige landskap tidligere kunne skimtes gjennom, blir plutselig til en glassvegg som menneskene, lik bien mot vinduet, støter mot ute av stand til å bryte gjennom.(Lukács 2001:73)

Man kan gi følgende karakteristikk av Wilfreds indre, isolerte verden: 1) Han har en indre tankeverden han selv betrakter som hemmelig, og gjør seg anstrengelser for å holde skjult. 2) Ingen steder i romanen røper noen fra omverdenen at de har tilstrekkelig innsyn i Wilfreds indre, hans isolasjon er vellykket. 3) Denne isolerte verden er påfallende strippet for elementer fra omgivelsene, og livnærer seg hovedsaklig på impulser fra Wilfred selv, elementer fra hans fortid og stemninger og refleksjoner rundt eget virke. 4) Wilfreds indre verden *kjemper* mot omgivelsene, og projiserer seg selv over dem på den måte at han betrakter seg som overlegen, med liten tiltro til at andre mennesker har noe som er av betydning for hans verden.

2.2.1 Mestreren av omverden

Wilfreds avsondrethet er ikke en nødvendighet av at han ikke kjenner reglene og konvensjonene i omverdenen, han faller ikke utenfor fordi han mangler evner til å håndtere den ytre verden, det motsatte er tilfelle. For en 14-åring, som han er når romanen innledes, er han usedvanlig god til å oppfylle de forventninger og krav som stilles ham, og mestrer tilsynelatende det sosiale spillet til fingerspissene. For å holde sin mor Susanna på avstand, manøvrerer han elegant rundt de samtaleemner han ikke ønsker, og spiller opp til hennes lengsel etter hans uskyldige barneår. Når han møter stuepiken Lillys bryskhet og fordommer mot den bortskjemte rikmannssønn, skifter han straks holdning:

”Vet frua at du skulker igjen?”

”Lilly, hvilket ord –.” Han gikk smilende mot henne. ”Jeg skal på Bygdø og botanisere i dag, været egner seg til det.” Hun blåste foraktelig. Han kom mot henne: ”Vet du, Lilly, nest etter mor, men hun er jo så meget eldre, er du den peneste damen jeg vet.”(17)

³ Heretter siteres *Lillelord* kun med sidetall, som refererer til Gyldendals 1. utgave fra 1955. All annen litteratur refereres med etternavn, utgavens årstall og sidehenvisning.

Wilfred fortsetter med å påpeke at Lilly minner ham om en ”datter av noe høytstående, en minister eller kolonialgrossist”(17), og Lilly blir overvunnet, kjenner ministerdatteren ”bruse i seg”(17). Det er som om Wilfred, konfrontert med en skeptisk holdning til sin person, makter å sanse hva det andre mennesket ønsker eller behøver, for så å fylle dette behovet gjennom elegante språkmanøvrer. Dersom Lilly merker på kroppen at hun er en voksen dame som må slite og tjenestegjøre for en bortskjemt 14-åring, makter Wilfred øyeblikkelig å adressere denne følelsen ved å projisere det motsatte bildet i hodet hennes: At hun er elegant, vakker, ter seg som datter av noe ”høytstående”. Og Lilly ”bruser”, hennes fiendtlighet er overvunnet, i hvert fall enn så lenge.

Også når Wilfred er utenfor sitt hjemlige element, og aspirer Grünerløkka-guttene til å rane tobakksjoden, viser han en sosial intelligens av et slikt kaliber at han naturlig unngår den ytre verdens trusler og utfordringer. Han har blitt jagd opp en blindvei, men klarer å få autoritet over forfølgerskaren ved å handle snarrådig og dristig:

Akkurat idet han skimtet bunnen av hulen, snudde han seg brått, rev den elektriske lommelykten opp av lommen og satte det blendende lysskjæret rett mot flokken. [...] Han hadde et øyeblikkelig overtak. Ingen av guttene hadde sett en elektrisk lommelykt før. Ingen av dem hadde elektrisitet hjemme. Han visste det. Han hadde beregnet det. Det var hans kort.(20)

Her ser man samme egenskap hos Wilfred: Han synes i stand til å vite hvilke strenger han skal spille på for å vinne menneskers gunst. Her vet han det til og med *på forhånd*, før han har møtt noen av guttene. I dette tilfellet ligger det en definitiv risiko bak. Om lommelykten ikke hadde gitt det overtaket han på forhånd hadde spådd, ville han blitt banket sønder og sammen i en mørk hule av en gutteflokk. Denne risikoen er ikke Wilfred redd for å ta. Hans sosiale styrke ligger nettopp i at han våger å satse sin stilling på et usikkert kort, fremvalgt av sine instinkter. Samtidig viser disse instinktene seg nesten bestandig rett, og menneskene rundt ham blir manipulert, overvunnet, beseiret før de engang forstår at det trekkes i strengene deres.

Wilfred Sagen opptrer på denne måten med eleganse og kraft i verden. Han går perfekt opp i de roller omgivelsene forventer, manøvrer seg handlekraftig i vei, og fremstår som et velfungerende individ i verden. Dette er en rent ytre fasade, for Wilfred Sagen, som er så tilsynelatende tilpasningsdyktig, har store problemer med å etablere en sunn, balansert relasjon til den verden han ferdes i. Hans indre tankeverden deler ikke verdisystemet i verden utenfor, den vurderer ikke tingene likt, snakker knapt samme språk,

kommuniserer bare så vidt med noe utenfor seg selv. Wilfred fungerer ikke i verden, for verden har ikke reelt innsyn i Wilfred, og Wilfred har ingen interesse eller respekt for verden. At han mestrer det sosiale spillet til fingerspissene, er en *direkte forgrening* av hans isolasjon, et resultat av at verden fremstår meningsløs for ham, lett, karikert og redusert til en enkel størrelse han kan leke med og kaste rundt etter behov.

2.2.2 En kamp mellom to verdener

Hint om Wilfreds skarpe atskillelse fra omverden etableres allerede i åpningssiden. Der gjestene kommer inn til familieselskapet, befinner Wilfred seg i et *annet rom*, han er fysisk avsondret fra dem, men hevder likevel å ha innsikt i hva som foregår i det rommet han ikke er i:

Lillelord sto på gulvteppet midt i dagligstuen og hørte gjennom den lukkede døren at de kom. Han sto og visste nøyaktig hva som skjedde efter hvert som de kom [...] Han visste hvor og hvordan stuepiken Lilly hjalp dem av med yttertøyet, hvordan onkel René sa med mildt koketteri: ” Nei, mange takk, unge dame, så gammel er jeg ikke...”(7)

Dette er den første beskrivelsen av Wilfred i romanen, dette er hans inntog som karakter. I disse åpningssidene får leseren presentert inngangsseremonien til familieselskapet gjennom Wilfreds visjoner der han står fysisk avsondret fra dem. Når selskapet samles, synes ingen av Wilfreds utleverende tanker eller karakteristikk av sine familiemedlemmer, i talehandlinger er han redusert til et ” Velkommen alle sammen”(11) og et falskt nysgjerrig utrop over sin tantes brosjé.(13) Det foregår på disse første, innledende sidene en hel verdivurdering av selskapets gjester, et kobbel av tanker og refleksjoner som Wilfred gjør seg ukritisk, og som resten av selskapet ikke kan se. Wilfred ordlegger tydelig i slutten av kapitlet hva leseren allerede aner:

For han visste også noe guttene ikke visste, og ikke tantene og onklene, og ikke mor: han hadde en hel del sånne ord [slang-variasjoner, upassende for hans sosiale sjikt, min anmerkning]. Han hadde en hel del sånne tanker. Han hadde en hel tilværelse som var *sånn* – og ikke på noen måte slik de trodde...(14)

Wilfreds følelse av å ha en ”hel tilværelse” ingen vet om, gir ham ingen usikkerhet, ingen skam eller redsel for å være annerledes. Kapitlet avsluttes med at han i sitt indre geleider sin

familie som en saueflokk: ” ”Bæ-æ-æ-æ-æ!” breket Lillelord lydløst bak den kjære familien som gikk til bords.”(14)

Denne første introduksjonen av Wilfred Sagen som karakter fungerer som et skisserende sammendrag av hans grunnleggende forhold til verden, et forhold som brettes ut i full størrelse senere i romanen. Allerede ser man tydelige tendenser: Wilfred vurderer sine omgivelser som såpass statiske at han med overlegen ro kan stå i et avsondret rom og se for seg vanene og faktene til sine medmennesker, viss på at ingen hendelser vil inntreffe som han ikke kan forutse. Han har en hemmelig, indre verden han er trygg på at de andre ikke ser eller vet om, og denne indre verden gir ham selvtillit og følelse av makt – han føler han geleider sin forutsigbare saueflokk til bords, han oppfatter familien som små dyr som virrer retningløst omkring, ført sammen av en fremmed kraft de ikke kan vite hva er, som *han vet* er hans manipulerende intellekt.

2.2.3 En verden som ikke kan sette merker på sjelen

Wilfred Sagen viser ingen lyst eller evne til å realisere seg i den ytre verden gjennom kollektivt anerkjente gjerninger i den. Det mangler nemlig ikke slike gjerninger i Wilfreds liv, hans sjel er bare ikke knyttet til dem på en måte som vil gi forandrende effekt for ham selv.

I romanen er det et tydelig mønster av at Wilfred utretter gjerninger som er symbolmettede for andre, som likevel ikke gir ham noen tilfredsstillelse. Han redder gartnerens sønn Tom fra å drukne – en meningsfull heltedåd som han blir hyllet for. Han redder sin venn Andreas fra en pinlig klemme under diktfremvisningen på skolen. I ingen av disse tilfellene *deler* Wilfred den takknemlighet omverdenen viser for handlingene. Han frustreres fordi han selv har lagt helt annen valør i handlingene enn omgivelsene, uten at omgivelsene makter å se dette. ”Det var likesom ikke Toms liv det sto om lenger, men hans eget. Om han skulle greie det, om *han* skulle greie det...”(154), tenker Wilfred under redningen av Tom, og viser at han har en annen drivkraft bak sine handlinger enn de han blir hyllet for. Heller ikke de kollektivt anerkjente *erobringer* han gjør i verden, som andre ville ha kunnet misunne ham, slipper inn og påvirker hans indre. Han erobrer sitt erotiske ønskeobjekt tante Kristine, og i en tid for teknologiske brytninger får han være med den franske flygeren opp i flyet. Folkemassen står nede på bakken og skuer opp mot den ”heldige” Wilfred som erobrer vår klode og gjør det mange har drømt om men knapt noen

gjort før ham – men Wilfred tar ikke del i noe av denne begeistringen, denne nysgjerrigheten for kloden og menneskehetens plass på den. For Wilfred er flyturen en eneste lang subjektiv opplevelse som gjenspeiler hans isolasjon, og handler om *ham*. Han er ikke en representant for *menneskeheten* der han erobrer luften – da han sitter fastspent i flyet før det letter og ser mot menneskemengden, fremstår den slik: ”og langt der ute bak tauene så han menneskemengden som noe tykt, mørkt som ikke vedkom ham og ikke hørte til i hans verden.”(198)

Det er et tydelig karaktertrekk hos Wilfred Sagen at han lever et fullverdig liv målt i ytre handlinger, han er i en posisjon de fleste ville misunne, og leder an i samtlige sfærer han beveger seg i – om det så er hjemme, på skolen, på Grünerløkka blant fremmede gutter eller annet steds. Og det er et like tydelig trekk at dette livet, disse realiseringene av sjelen gjennom ytre, suksessfulle handlinger, ikke er sjelsrealiserende gjerninger i det hele tatt, men blek fasade stilt mot en sjel som krever noe helt annet, og ikke kunne vært mindre interessant. Aldri i romanen tar Wilfred med seg kollektivt anerkjente elementer inn i sitt sinn for å gi seg selv energi og lyst – han dagdrømmer ikke om å fremstå heltemodig foran en begeistret folkemasse, forestiller seg ikke å levere en replikk som vil vinne ham innpass hos noen han beundrer. Hans sinn har ingen slik kontakt med verden.

På denne måten fungerer Wilfred knirkefritt i verden, men samtidig ikke. Han mestrer alt, men i virkeligheten ingen ting, for hans indre verden er ikke laget av samme stoff som verden utenfor, og reaksjonene på hans gjerninger kan ikke tilfredsstille hva han selv har lagt i dem. Man kan spore et tydelig desillusjonselement: Det er et misforhold mellom Wilfred Sagen og det som omgir ham, hvor hans indre verden har *tatt opp konkurransen* med hendelsene i den ytre, og den ytre verden ikke er i nærheten av å kunne kjempe en reell kamp. Lukács skriver:

Den ytre verden som kommer i kontakt med inderligheten [...] må være atomisert eller amorf eller under alle omstendigheter fri for enhver mening. Det er en verden totalt dominert av konvensjoner, en fullstendig realisering av den andre naturens begrep; et innbegrep av meningstomme lovmessigheter, hvor ingen forbindelse med sjelen kan finnes.(Lukács 2001: 93)

Denne beskrivelsen av desillusjonselementet er relevant for Wilfred Sagen – omverden er for ham ”fri for enhver mening”. Dominert av konvensjoner, av ”meningstomme lovmessigheter”. Wilfred har selv en slik forventning til verden, at menneskene i den er forutsigbare, at han kan spå ethvert utfall, og at ingenting kan overraske ham. Det er når verden en sjelden gang kommer *uforvarende* på Wilfred, når elementer av den kommer til

syne på steder han ikke kunne forutsett – lik brevet fra Andreas til Skovly, eller opplysninger om ranet i Morgenbladet – at det virkelig synes i hvilken grad Wilfred føler at han kontrollerer og forutser begivenhetene ellers. Ved den minste uforvarende hendelse, reagerer Wilfred med dyp frustrasjon og fremmedfølelse. Han oppfatter det som at denne verden han ikke kjenner, og som ikke ligner på hans, *forfølger* ham, jakter på ham.

Om de ikke kunne slutte å presse ham og hans lille verden inn i en felle hvor den skulle høre hjemme og oppføre seg etter de spillereglene de hadde satt [...] Om han bygget alle murer i verden om seg, så ville de fortsette å bombardere dem med sitt bitte lille skyts for å trenge inn i hans verden og gjøre den til ett med sin, i ly av alle de masker de hadde spunnet om seg.(229)

Omgivelsene beskrives ikke her som et sammenspunnet nett av ulike individer – omverdenen fremstår som om den var *én*, som en kollektiv masse med felles agenda, en masse som har satt spilleregler Wilfred ikke hører hjemme i, men som de likevel vil presse på ham, slik at ”de” kan gjøre ham til en av ”dem”. I disse situasjonene hvor omverdenen har gitt seg til kjenne utenfor Wilfreds forventning, ser man at den for Wilfred fremstår som en *invaderende enhet* som hans verden må kjempe mot. Sitatet over er gjennomsyret av angrepsmetaforer, ord ladet av tvang og kamp: ”Presse”, ”felle”, ”oppføre seg etter spilleregler”, ”murer”, ”bombardere med skyts”, ”trenge seg inn i hans verden”.

Det er imidlertid et tydelig skille i romanen – den verden som får Wilfred til å føle det slik, er ikke hans hjemlige miljøer, eller kjente omgivelser som skolen. Det er verden *utenfor* alt dette, som han ikke kjenner, og ikke kan kontrollere. Hvis man ser på fremstillingen av den ytre verden i romanen, isolert og uavhengig av Wilfred, vil man se at det også her kan finnes en sfære innenfor en annen, som heller ikke er i kontakt med det som omgir den. I en lesning av romanen er det hensiktsmessig å konstruere et skille også innenfor den ytre verden.

2.2.4 Et skille mellom den statiske sfære og den dynamiske sfære

Et av momentene som har blitt behandlet grundig og godt av forskningen, er at det er et distinkt skille mellom hvordan Wilfred opptrer i sitt hjemlige miljø, og hvordan han handler i verden *utenfor* dette.

I artikkelen ”Lillelord, eller friheten som baklås” (1975), skriver Arild Haaland:

Lillelord lever i en verden som er bygget opp rundt ham selv som dens kjerne. Der er tre piker i huset, privatskole rundt hjørnet, en sikker formue; tilstrekkelig inntekt, pene manérer, musikk, kunst og søte venninner som venter.(Haaland 1975: 160)

Haaland mener at nettopp *det skjermede* ved denne hjemlige sfæren får direkte utslagskraft for Wilfreds handlinger utenfor den:

På den éne side får man lilleguttens veloppdragne opptreden i familiens varmt rypeduftende stuer. På den annen side melder seg en voksende uro i form av gjæring i kroppen, av opprør, forvortenhet, tyveri, overfall og håndgemeng. Dette er den side som kommer til uttrykk i mammadaltens utfarter til Østkanten [...] denne andre side melder seg som et fullt bevisst opprør. (Haaland 1975: 161)

Wilfreds splittede forhold til hjemme og ute gir ham varulvtendenser – den kontrollerte og besinnede hjemme, og impulsive, voldelige der ute – og bildet av den unge rikmannsgutten som gjør vandalisme utenfor de trygge rammer er et av de sentrale, kanoniserte motiver som nesten bestandig nevnes i ulike redegjørelser av romanen.

I ”Om kommunikasjons-temaet i Johan Borgens *Lillelord*”(1976), utdyper Per Buvik denne splittelsen ved å hevde at Wilfred også er splittet i hver av de individuelle rollene:

Hjemme er han en som handler som ventet, men også en som reflekterer over det spillet han og de andre driver. Ute er han en som inderlig opplever spenning, men også en som allerede har fjernet seg fra opplevelsen og satt den inn i en bevisst livsførselsstrategi. Til å begynne med frydes han over dette dobbeltlivet, fordi han synes han dominerer det, men til slutt sprenger det ham.(Buvik 1976: 71)

Denne ”splittelsen i splittelsen”, kan også ordlegges slik: Det statiske i Wilfreds hjemlige miljøer gjør at han frustreres, han savner noe mer og kan ikke fri seg fra et perspektiv over hvor smått og forutsigbart den nærmeste krets oppfører seg. Likevel tar han ikke et utvendig oppgjør med disse statiske konvensjonene, og heller ikke sin rolle i dem, men bærer i sitt indre en avstand til det miljø han lever i. Samtidig bringer han med seg troen på at livet kan ”kontrolleres” når han beveger seg utenfor dette miljøet, en manglende respekt for at verden utenfor hans miljø er av et grunnleggende annet vesen enn hans hjemlige.

Haaland nevner også at Wilfred ikke klarer å skille mellom sin manipulerende, mestrende rolle hjemme, hvor han kan sno sin mor rundt lillefingeren, og sin rolle i verden utenfor:

Dermed ender spillet i hysteri. Heltens mottakelighet skjerpes til sykelig oppspilet øye. Wilfred omtolker alt som skjer, slik at det tilpasses hans ønsker. Gutten føler at alt han sier, blir sant straks han har sagt det. Hvis verden blir for gjenstridig, begynner han å fortolke den ut fra seg selv.(Haaland 1975: 163)

Til disse observasjonene, kan man koble Lukács' desillusjonsbegrep – Wilfred lever avsondret inne i en verden som *også* er avsondret. Denne verden mestrer han – han tar med denne holdningen av trygghet og kontroll også ut i verden utenfor hans hjemlige sfære, tilsynelatende med hell, for han er rådsnar og veldrevet i sin oppførsel. At han da frustreres og føler seg jaget dersom verden der ute ikke følger de spilleregler han kjenner fra sin hjemlige sfære, viser hvor lite han respekterer at verden der ute lever et liv utenfor hans anerkjennelse av det. Han beveger seg ikke i verden for å *dannes* av den, la seg forme av noe større enn seg, la seg overraske av uventede hendelser denne verden har å by på – i sin nysgjerrighet for verden utenfor sin lukkede sfære, ønsker han fremdeles å diktere premissene hvor hvordan den skal oppføre seg.

På denne måten er verden meningsløs for Wilfred. Den hjemlige sfære er allerede fri for enhver mening, det er ”en verden totalt dominert av konvensjoner [...] hvor ingen forbindelse med sjelen kan finnes”(Lukács 2001: 93). Og i sin søken og vandring etter mening i verden utenfor denne tomheten, makter ikke Wilfred å gå inn på denne verdens premisser, men forsøker å tvinge den inn i det regeloppsettet han kjenner fra før, og som i utgangspunktet frustrerer ham i den grad at han vil rømme fra det.

Jeg skal i kapittel 4 analysere nærmere dette forholdet mellom Wilfreds avsondrede, indre verden, hans statiske, hjemlige miljø og den ytre verden som omslutter begge disse størrelsene – jeg skal gi dem de konstruerte navnene *den indre sfære*, *den statiske sfære* og *den dynamiske sfære*, og se etter tekniske grep og fokusmessige valg i tekstens fremstilling av dem.

Dette kapitlet skal avsluttes oppsummerende: I samspillet mellom den unge gutten Wilfred og omgivelsene, er det flere skjeve forhold. Wilfred har en indre tankeverden han skjærer for andre, og som ingen har innsyn i. På overflaten er Wilfred en velfungerende del av den kollektive verden, men holdningsmessig er han nærmest totalt isolert fra enhver impuls. Wilfred Sagen, som Lukács hevder om desillusjonsromantikken, har ”en tendens til å avgjøre alt som angår sjelen – i det sjelelige”(2001: 93). Han beveger seg i en verden full av konvensjoner, med en sjel som er selvtilstrekkelig, og løfter ikke blikket for å få impulser eller næring. Han gjør vold på omverden – raner tobakksjøden og setter fyr på en låve – men

viser ingen evne til empati eller anger. Hjemme bolttrer Wilfred seg som han lyster, i omgivelser som lar ham gjøre det – når han beveger seg ut blir også disse omgivelsene en boltreplass for ham, et sted han kan leke med etter behag. Han har en desillusjonert sjel, som har løsrevet seg fra denne verden og tar opp konkurransen med den i sitt indre.

3. Et fortelleteknisk skille

En sorg å bære på – det ville han også ha. En eneste skikkelig sorg og ikke alle disse sorgene som bare skapte uro og skrekk hver gang han gikk ut av en dør.

– Wilfred Sagen, i *Lillelord*

Jeg har pekt på noen motivmessige momenter i romanen som kan kobles til Lukács' desillusjonsbegrep. Lukács selv, som ser litteraturens former som i et uløselig forhold til de omstendigheter de har utspring fra, kobler sjelens oppvåkning og tro på seg selv til oppbruddet av den avbildende kunst, og ser ytterpunktet i de modernistiske strømmingers formoppløsning, hvor en meningsfull, ytre handlingsrekke skyves til side for en subjektiv *fremstilling* av disse handlingene. Lukács kaller det *tapet av den episke symbolgestaltning*: ”Formoppløsningen i en tåket og ustrukturert rekkefølge av stemninger og refleksjoner over stemninger, det at en sansemessig meningsfull fabel blir erstattet av psykologisk analyse.” (2001:93)

Om Lukács' desillusjonsbegrep skulle vært gyldig som bakgrunnstanke og utgangspunkt for en lesning, måtte man se *spor av formoppløsningen i verket*. I neste kapittel skal jeg vurdere ulike grep i diskursen som fokusmessig avleder fra en realistisk handlingsgang og kan sies å løse opp historien. I dette kapitlet skal jeg se på momenter ved romanens fortelleteknikk, og koble momentene til hypotesen jeg har skildret tidligere – at romanen skildrer en kamp mellom to distinkt atskilte verdener. De fortelletekniske virkemidlene i romanen er nemlig svært egnet til å kontrastere disse to verdenene i en lesers sinn, og bidrar til det man kan kalle splittelsen mellom Wilfred og omverden.

3.1 Talehandlinger som glimt av en objektiv verden

3.1.1 Talehandlinger som “objektiv” størrelse

Christensen skriver at ”*Lillelord*-trilogien har en gjennomgående, anonym forteller som i overveiende grad bruker tredje person”, og ser at romanene hovedsaklig består av dialog og

scenisk fremstilling på den ene siden, og fyldige ”beskrivelser og refleksjoner, stort sett i form av tankereferater” på den andre.(1993: 71)

Man kan være enig med Christensen i at romanen har en tredjepersonsforteller, som veksler mellom å direkte gjengi talehandlinger og indirekte gjengi karakterenes tanker. Talehandlingene er tydelig markert. Borgen tar i bruk den konvensjonelle måten å sitere en talehandling på – innrykk på linjen, anførselstegn foran og bak talehandlingen, avsluttet med ”sa han/ropte de”, etc.

Denne konvensjonelle måten å direkte gjengi karakterenes talehandlinger har en klar funksjon for leseren av teksten – talehandlingene blir gitt *skinn av objektivitet*. Dette er gjengivelser like glassklare som om de var replikker i en film, og i kontrakten mellom forteller og leser, er det ingen tradisjon for å betvile sannhetsgehalten i den direkte formidlede tale.

På noen områder er talehandlingene slett ikke ”objektive”: *Noen* har en førende hånd over hvilke talehandlinger som blir presentert. Og på samme måte som et kamera kan velge å filme nærbilde av en karakter eller plutselig vise reaksjonene til tilhøreren av filmens replikk, kan også fortelleren legge en styrende hånd på hvordan talehandlingene oppfattes av en leser. Eksempelvis innskyte: ”Sa han brydd”, ”lo hun lett, men tok det raskt i seg”, etc. I disse føringene er fortelleren igjen til stede, og kan være pålitelig eller upålitelig.

Men uavhengig av at de direkte gjengitte talehandlingene åpenbart er valgt ut og prioritert, uavhengig av om fortelleren innhyller dem i pålitelig eller upålitelig informasjon, står de *likevel* igjen som objektive størrelser, hvor den tekst som omringer dem kan påvirke hvordan innholdet oppfattes, men aldri *endre* innholdet – det er ingen konvensjonell tvil om at replikken *ble* ytret, og at ordene som ble ytret var i nøyaktig den syntaks som står skrevet. Den direkte gjengitte talehandlingen står på den måten høyere enn fortellerens potensielle upålitelighet og over leserens rett til å forholde seg skeptisk til den informasjon som serveres. Denne stille kontrakten mellom forteller og leser, at den direkte gjengitte talehandling er like reell innenfor det litterære universet som andre talehandlinger er det i verden utenfor teksten – er av avgjørende betydning for at leseren skal godta fiksjonsverdens premisser.

Denne konvensjonen som gir *skinn av objektivitet*, er velkjent og kanskje opplagt. Men når min hypotese er at romanen skildrer en kamp mellom Wilfred Sagens subjektive indre verden og en objektiv størrelse som til enhver tid omgir ham – får dette skinnet av objektivitet en viktig funksjon: Fortelleren har ikke direkte innflytelse over dialogen, og de

fremstår som objektive søyler i tekstlandskapet, som leserens *glimt* av den ytre verden Wilfred ikke vil være deltaker i. Og i disse talehandlingene, leserens reneste tilgang til det litterære universets ”objektive virkelighet”, *synes ingen av Wilfreds indre verdens tanker*. Om man plutselig skulle bli transformert inn i *Lillelords* univers, si som en anonym tilhører til samtalene, uavhengig av fortellerinstanser – ville Wilfreds frustrasjon være vanskelig å få øye på. I talehandlinger fremstår han som veloppdragen, velartikulert og i kontroll over situasjonen. Hans dype frustrasjon og forvirring er som blåst for vinden.

3.1.2 Dialogvekslingen som skjæringspunkt mellom Wilfred og verden

Hvis man legger innholdet i de direkte gjengitte talehandlingene sammen med annen informasjon fortelleren gir på troverdig vis – at Wilfred er 14 år når romanen innledes, kommer fra et velstående hjem, har gyllent, krøllete hår – kan man pusle sammen et bilde som nokså presist viser hvordan Wilfred ter seg og oppfattes i den ytre verden han ferdes i. Wilfreds frustrasjon over sine medmennesker synes slett ikke tydelig for omgivelsene – allerede i åpningskapitlet, der Wilfred over flere sider harselerer med sin families statiske og forutsigbare vaner, er hans kommunikasjon med omverdenen som nevnt redusert til et ”Velkommen alle sammen”(11). Det er en fruktbar innfallsvinkel for en leser å ofte stoppe opp slik for å forestille *seg hva Wilfred egentlig har sagt høyt*, og hvor mye av den informasjon vi lesere blir gitt som faktisk siver ut til omgivelsene. Man vil se at det ikke er mye.

Så fremfor at fortelleren veksler noenlunde tilfeldig mellom å fremstille objektive talehandlinger og tekstpassasjer som forsøker å gjengi Wilfreds tanker eller psyke, kan man hevde at dette er en *bevisst teknikk* for å tydeliggjøre hvor gjemt Wilfreds indre verden er for omgivelsene. Denne teknikken er så gjennomgripende, og eksemplene på dem så mange, at det nedenfor kan karakteriseres som nesten vilkårlig plukket og representativt for resten av romanen. Her ser man Wilfred i Frognerparken med faren til Andreas, etter at Wilfred har returnert fra Skovly og frikjent Andreas og seg selv fra politiets mistanke om sykkelen:

”Det er deg de kaller Lillelord?” sa han. Og plutselig åpnet ansiktet seg i et kantet smil som virket unaturlig, som om hele smilemekanismen ikke hadde vært i bruk på år.

”Min mor kalte meg det. Ja, hun kaller meg det ofte ennå”

”Andreas snakker så meget om deg. Det er godt han har deg til venn”

Wilfred satt som på nåler av ubehag. Bare dette ordet ”venn” fikk det til å snu seg inne i ham. Hans seiersvisse løgn hos politiet var gått over all forventning, eller rettere nøyaktig etter den vage forventning han alltid opparbeidet i seg på de heldige dagene. Men dette hadde han ikke beregnet, ikke at han skulle bli innsyltet i en intimitet med denne stakkarslige mannen som var ham så meget i mot.

”Andreas er en kjekk kar”, sa han grøtet. Han grudde seg til den kjekke Andreas skulle vende tilbake, lettet, og med full energi gå løs på forbrødringen i kompani med sin far.

”Er – er Andreas’ mor bedre nå?” spurte han forsiktig.(185-186)

Og like etterpå:

”Andreas er så glad i Toten”

Trodde han det? Wilfred stjal seg til å se på ham. Toten var det verste Andreas visste og søsteren til moren var en ’tjukk kjerring’ som levde mest i fjøset og skulle ha dem til å hente vann hele dagen. Og huset var fullt av fluer...

”Og så slipper man fluene i byen,” sa Wilfred.(186)

I disse teksteksemplene synes det tydelig hvor lite av Wilfreds indre tanker som synes for verden utenfor. Faren til Andreas vil sitte igjen med en følelse av å ha snakket med en høflig, sympatisk gutt, ikke en som ble ”innsyltet i intimitet med denne stakkarslige mannen som var ham så meget i mot”. Det er kun leseren som får syne på Wilfreds manipulerende bruk av språk. I alle slike kommunikasjonsscenarier mellom Wilfred og omverdenen, får leseren presentert to sfærer: Den ene er den rene dialogen, løsrevet fra subjektive inntrykk, representert som en slags objektiv størrelse. Den andre, som leseren har langt større tilgang til og som gjennomsyrrer romanen, er Wilfreds indre verdens bearbeidelse og oppfatning av denne ytre verdens hendelser.

Hvis man så godtar at det er et skarpt skille mellom hvordan Wilfred opptrer og oppfattes i den ytre verden, og hvordan han *selv* vurderer de samme hendelsene i sitt indre – og at fortelleren gir nøyaktig informasjon om Wilfreds oppførsel i den ytre verden gjennom de direkte siterte talehandlingene – er det svært vesentlig for lesningen hvordan man vurderer fortellerens *troverdighet til å formidle annen relevant informasjon på en nøytral måte*. Når fortelleren i segmentet over forkynner om Andreas’ far at ”plutselig åpnet ansiktet seg i et kantet smil som virket unaturlig, som om hele smilemekanismen ikke hadde vært i bruk på år” – må man spørre: Er dette en *troverdig* utlevering av faren til Andreas? Ville også andre personer i det litterære universet oppfatte ham slik? Hvor sterkt er vurderingen farget av Wilfreds persepsjon?

3.2 Fortellerens fremstilling og posisjonering

Christensen bruker Dorrit Cohns begreper om bevissthetsfremstilling i fiksjonstekster, fra boken *Transparent Minds* (1978), for å analysere Wilfreds tankereferater i romanen. Cohn skisserer tre ulike fortelleteknikker forfatteren kan anvende i en tredjepersonsfortelling: ”psycho-narration”, ”narrated monologue” og ”quoted monologue”, som Christensen oversetter til ”psykegjengivelse”, ”fortalt monolog” og ”sitert monolog”. (Christensen 1993: 72).

I *Lillelord* veksler fortelleren hyppig mellom de to første teknikkene, psykegjengivelse og fortalt monolog, med klar hovedvekt av psykegjengivelse. Sitert monolog finnes knapt. Christensen analyserer teknikkene som brukes, men unngår å lete etter mønster eller strukturer for *når* de opptrer, og forsøker heller ikke å integrere fortelleteknikken i en helhetlig lesning av romanen – selv om det etter mitt skjønn er en tydelig struktur i fremstillingen som fint korrelerer det motivmessige skillet mellom Wilfreds indre følelsesliv og de ytre ting og handlinger som foregår utenfor det. I tillegg virker det som om Christensen tydelig undervurderer hvilke signaler sitert monolog kan gi til leseren om fortellerens forhold til fiksjonspersonen, og er på flere punkter upresis når hun refererer Cohns behandling av begrepene. Jeg skal først gjengi deler av Christensens analyse, for deretter å ta tak i deler jeg er uenig i.

3.2.1 Christensens vurdering av fortellerens psykegjengivelse

Christensen skriver i sin avhandling følgende om fortellerstemmen i *Lillelord*:

I tillegg til dialogene og den sceniske fremstillingen er det ”psykegjengivelse” som kjennetegner *Lillelord*-trilogien. Cohn mener at en av fordelene med denne fortellemåten er at den er ”uavhengig” av personens eget språknivå. Som hun sier kan den ”ordne og forklare en persons bevisste tanker bedre enn personen selv kan gjøre, og den kan effektivt artikulere et psykisk liv som forblir uverbalisert, dunkelt eller uklart”. Dette er et viktig moment når det gjelder å analysere fremstillingen av Lillelord-figuren, for det er mange som har reagert på hans ”overmodne” måte å tenke og uttrykke seg på, særlig i første bind. Det er også interessant å bruke denne forståelsen på det faktum at Lillelord alltid *vet* mest og best, både faktisk og intuitivt [...] Han er stort sett de andre personene han møter overlegen, han møter så å si aldri sin overmann eller -kvinne, i hvert fall ikke i voksen alder. Dette blir lettere å forstå når vi vet at han så å si *er* fortellerstemmen. (Christensen 1993: 73)

Christensens gjennomgang her er til en viss grad problematisk. Hvis noen reagerer på at Wilfred er for ”overmoden”, er ikke fortellerens psykegjengivelse en fullgod forklaring. Som Christensen selv skriver: ”overmodne måte å tenke **og** uttrykke seg på”(min utheving) – altså et sammenfall. I de direkte siterte talehandlinger viser Wilfred seg å være langt mer artikulert enn vanlig er for hans alder – talehandlingene er ikke uskyldige og naive, som fra barnemunn. Og språknivået – ordforrådet og uttrykksmåten i Wilfreds talehandlinger sammenlignet med fortellerens gjengivelse av hans bevissthet – spriker ikke. Wilfred er altså ikke overmoden *fordi* fortelleren har mulighet til å ordne språket langt bedre enn han hadde maktet selv. Wilfred *er* overmoden, uavhengig av denne fremstillingsmåten.

Viktigere er det at Christensens gjennomgang er litt upresis i sin fremstilling av Dorrit Cohns tanker fra *Transparent Minds*. Christensen skriver:

[Cohn] opererer med to ulike forhold mellom fortellerstemme og fiksjonsperson, et *konsonant* og *dissonant* forhold. Det betyr at fortellerstemmen kan ligge mer eller mindre nær personens postulerte uttrykksmåte og bevissthet.(Christensen 1993: 72)

Her kan man se en selvmotsigelse: Hvis fortelleren ligger mer eller mindre nær personens uttrykksmåte og bevissthet, er det ikke riktig å hevde, lik Christensen gjør i segmentet over, at Wilfred *er* fortellerstemmen *samtidig* som han fremstår overmoden fordi tankene hans blir formidlet bedre enn han selv kunne klart.

Det er nemlig ingen tvil om at Wilfreds tanker blir ”ordnet” for ham på en effektiv og økonomisk måte av fortelleren. I segmentet fra Frognerparken med faren til Andreas, som jeg siterte tidligere, kan man eksempelvis se at Wilfred ”satt som på nåler av ubehag” (186). Det er usannsynlig at dette er en ordrett gjengivelse av Wilfreds tanker – altså tvilsomt om Wilfred ville tenkt: ”Nå sitter jeg som på nåler av ubehag”. Fortelleren ordner Wilfreds psyke gjennom en *simile* til leseren – men fallgruven her, som Christensen til en viss grad er på vei mot, er å tenke at fortellerens gjengivelse artikulerer en psyke som forblir ”dunkel og uklar” for karakteren selv. Cohns skille mellom konsonant og dissonant psykegjengivelse er først og fremst vektlagt av fortellerens *holdningsmessige* avstand til den litterære karakteren. Dette er hva Cohn selv skriver:

In psychological novels, where a fictional consciousness holds center stage, there is considerable variation in the manner of narrating this consciousness. These variations range between two principal types: one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains empathically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates. (Cohn 1983: 26)

Hovedskillet mellom en konsonant og dissonant forteller ligger først og fremst i om man kan *separere* fortelleren fra karakteren som en vurderende instans, eller om denne fortelleren glir inn i karakteren og blir vanskelig å skille presist ut. Når Christensen skriver at fortelleren, som hun selv hevder ”så å si *er* Lillelord”, kan ordne karakterens psyke som forblir *dunkel og uklar*, kan det skape forvirring. Hvis fortelleren i *Lillelord* kan ordne og forklare tankene til Wilfred bedre enn han selv kan gjøre, må man ikke forveksle det med at fortelleren har en artikulert innsikt i hans tankeverden, og utleverer den til leseren på en måte Wilfred *selv ikke visste* at var hans følelsestilstand. Hvis fortelleren gjengir en psyke som fremstår uklar *for karakteren selv*, er man ikke langt unna å tre over i det Cohn karakteriserer som et dissonant forhold. Om den dissonante fortelleren i Thomas Manns *Døden i Venezia* (1912), skriver Cohn:

a highly abstract analytical vocabulary is used to describe the inner world, or to elucidate the obscurer sides of psyche. [...] this conceptual language shows that a dominant narrator presents the inner life in a manner as far removed from the psychic experience itself as a psychiatrist's diagnostic notes might be from his patient's free associations. [...] These stylistic features all point in one direction: the narrator's superior knowledge of the character's inner life and his superior ability to present it and assess it. (Cohn 1983: 28-29)

Disse egenskapene til den dissonante fortelleren kan man ikke tillegge fortelleren i *Lillelord*. Fortelleren står ikke ”over” Wilfreds språknivå og formulerer en analytisk innsikt i gutten Wilfred selv har vanskelig for å gripe. Fortelleren er ikke *overlegen* på noen måte. Selv om Christensen har rett i at fortelleren har evne til å effektivt formulere Wilfreds følelsesliv, må man huske nokså tydelig hvilket skille som egentlig gjelder: Er det avstand mellom fortelleren og Wilfred, eller ikke?

3.2.2 Wilfreds premisser for den artikulerte psykegjengivelse

Ikke ett sted i *Lillelord* vil det være riktig å hevde at fortelleren konkret formulerer en innsikt i Wilfreds sjeleliv som han ikke selv har kjennskap til eller oversikt over. Teksten er

strippet for antydninger av typen: ”Han merket en ukjent følelse bruse i seg, en frustrasjon han i øyeblikket forvekslet med fryd”, eller: ”En tanke som lenge hadde ulmet i magen, lenger enn han visste, skrapte nå mot pannen mens han så ut av vinduet.”⁴ Fortelleren i *Lillelord* gir ikke fra seg informasjon om Wilfred på denne måten, og hevder ikke å vite noe om ham som han ikke vet selv.

Hvis man tar opp tråden fra Cohn, som sammenligner den dissonante fortelleren i *Døden i Venezia* med psykiaterens analyse av pasientens frie assosiasjoner, kan man tenke seg også Wilfred som et ”kasus”, og se om fortelleren opptrer som hans psykiater eller ikke. Om Wilfreds følelsestilstand er det en rekke beskrivende ord som verken psykiatere eller andre utenforstående ville unngått: ord som *ensom*, *frustrert*, *rasende*, *traumatisert*, *desillusjonert*, for å nevne noen. Men ingen steder i romanen blir Wilfreds følelsestilstand gitt disse eller lignende adjektiv, til tross for at det åpenbart er tilfelle at adjektivene er passende. Christensen skriver:

Cohn hevder at den fortalte monologen er den fortelleformen der det er minst avstand mellom fortellerstemme og fiksjonsperson. Selv vil jeg hevde at nærheten mellom de to instansene er like stor i psykegjengivelse som i fortalt monolog. Forskjellen mellom de to fortellemåtene er at i psykegjengivelsen er det fortellerstemmen som gir premissene, mens den går inn på fiksjonspersonens premisser i den fortalte monologen. (Christensen 1993: 74)

Christensen utdyper ikke denne påstanden, og kommer ikke med noen eksempler på *hvordan* fortellerstemmen legger premissene i psykegjengivelsen. En mer presis påstand ville vært at fortellerstemmen gir premissene i det dissonante forholdet, og karakteren i det konsonante, men om det er dette Christensen mener, skriver hun ingenting om. Uansett: Dersom fortellerstemmen virkelig hadde gitt premissene i all psykegjengivelse, kunne de nevnte beskrivelser av Wilfreds følelsesliv, *frustrert*, *ensom*, *traumatisert*, vært en naturlig del av fortellerens ordforråd. At teksten er strippet for den type vurderinger, og heller smaker fullt ut på intrikate følelsesforgreninger som ender langt utenfor en slik kjerne, tyder kun på én ting: *Wilfred styrer til en viss grad hvordan fortelleren kan ordlegge seg, og lar ingen beskrivelser han ikke selv erkjenner som sanne, slippe til.*

Fortellerens psykegjengivelse er heller en nokså nøyaktig gjengivelse av karakterens psyke, en psyke som ikke vil eller kan vedkjenne seg at den er frustrert, ensom eller sorgtung, og heller romsterer etter andre knagger å henge sin tilstand på. På denne måten setter Wilfred *fulle* premisser for hvordan fortelleren skal gjengi hans psyke – den skal ikke

⁴ Begge disse er frie, konstruerte eksempler jeg bruker for å illustrere, og er ikke hentet fra romanen.

gjengis på en måte han ikke er komfortabel med selv, og ikke ordlegges på en måte som kan røske ham ut av det tankenett han spinner seg inn i. Selv om fortelleren tidvis ordner Wilfreds psyke effektivt for leseren, er det innenfor tydelige og gitte rammer. Fortelleren oppfører seg mer som en tjenestepike for Wilfreds psyke enn en distansert og autoritær utleverer av den. Og hvis man følger det viktige skillet mellom dissonant og konsonant forteller, ser man tydelig at fortelleren er *nær* Wilfred, sammensmeltet på en måte som gjør at de to instansene er vanskelig å skille fra hverandre.

3.2.3 Fraværet av sitert monolog

Christensen hevder at de tre ulike måtene å fremstille bevissthet på – psykegjengivelse, fortalt monolog og sitert monolog – er teknikker ”som benyttes når man vil skape et nært forhold mellom de to tekstinstansene”(1993: 72, min kursivering). I formuleringen her kan det virke som om Christensen mener de tre teknikkene alle bidrar til et konsonant forhold – men Cohn selv skriver ikke dette, men skiller mellom konsonant og dissonant forhold i psykegjengivelsen, ikke alle teknikkene.

Christensen påpeker så ganske riktig at det knapt finnes sitert monolog i *Lillelord*, men synes farget av tanken om at de tre teknikkene alle bidrar til å skape et konsonant forhold mellom forteller og litterær karakter – og da også sitert monolog. Likevel er det gode grunner til å hevde det motsatte, at bruken av sitert monolog i *Lillelord* ville kunne gitt illusjonen av at fortelleren sto ”over” Wilfred og utleverte hans tanker til leserne, og at fraværet av sitert monolog i teksten nettopp er for å unngå en slik maktbalanse mellom forteller og karakter. Christensen forklarer fraværet av sitert monolog slik:

Som nevnt finner vi mye bruk av dialog, og dette kan være en forklaring på at teksten ikke benytter seg av sitert monolog. Den direkte formen for gjengivelse av personens tanker ivaretas av dialogen.(Christensen 1993: 72)

Men at vi finner mye dialog, er ikke en fullverdig forklaring på at det ikke finnes sitert monolog i teksten – i tillegg virker påstanden selvmotsigende. Hovedproblemet med Christensens påstand er at dialogen i romanen umulig ivaretar den direkte formen for gjengivelse av personens *tanker*, som hun hevder. Hvis man skal finne én lesning av *Lillelord* det er gjengs enighet om, så er det at han *forstiller* seg for sitt miljø, at familien ikke har tilstrekkelig innsikt i gutten, og at han spiller et tydelig og velkamouflert spill for sine omgivelser. Det følger da at disse dialogene, talehandlingene mellom Wilfred og

omverden, ikke ligger tett opptil Wilfreds indre tanker, ikke ivaretar den direkte bevissthetsgjengivelse av hans indre liv. Det er langt riktigere å hevde motsatt: Dialogføringen i teksten er egnet til å *gjemme* Wilfreds tanker for omverden, de er et tydelig signal om at Wilfreds omgivelser ikke har samme innblikk i gutten som leseren har.

Christensen skriver selv at sitert monolog ”er en direkte form for bevissthetsgjengivelse som kan sammenliknes med replikker i en dialog, som blir innledet med ”han/hun sa”.”(1993: 72). Sammenligningen hadde vært gyldig dersom replikkene i en dialog kunne garantert at de var *representative* for karakterens indre verden, at de stod i korrelat til tankene. Hvis sitert monolog gjengir karakterens tanker, og dialogen gjengir det som blir sagt, er det likevel en feilslutning å anta at dialogen gjengir og ivaretar karakterenes tanker.

Christensens sammenligning mellom sitert monolog og dialog er likevel tuftet på et grunnlag: På samme måte som de direkte gjengitte talehandlinger har et *skinn av objektivitet*, har sitert monolog også denne egenskapen av å gi leseren illusjonen av at karakterens tanker er gjengitt troverdig og autentisk. Dette er en leserkonvensjon som tillater at fortellerinstansen blir gitt troverdighet dersom den gjengir tankerekker ved å innlede eller avslutte med ”tenkte han/hun”. På *denne* måten kan sitert monolog sammenliknes med replikker: Leserens er ikke i en posisjon til å tvile på at ytringen, enten tanker eller tale, er gjengitt ordrett. Dette er direkte gjengivelser, og det nærmeste man kommer objektive ytringer i et litterært univers.

Så fremfor at man i *Lillelord* kan hevde at de direkte talehandlingene dekker over og gjør jobben for den siterte monologen, bør man problematisere innvirkningene av hvorfor den ene ”objektive” fremstillingsmåten benyttes, *men ikke den andre*. Det er definitivt mulig å se et mønster i måten Wilfreds tanker er fremstilt fra fortelleren, og dette mønsteret kan man sette i en fortolkningssammenheng med romanens motivplan.

3.2.4 Fraværet av en allvitende forteller

Oppsummerende kan man altså hevde at fortellerens psykegjengivelse har klare rammer å forholde seg til, på et vis markert av Wilfred selv: Psykegjengivelsen vil ikke ordlegge seg på en måte utenfor Wilfreds aksept, den vil ikke se ham fra en vinkel han ikke trives i selv. Det er et hovedsakelig *konsonant* forhold, hvor fortelleren ikke befinner seg i en habil,

objektiv sfære fra hvor han kan velge å formulere seg slik det passer, men heller ligger tett inntil Wilfreds psyke.

Ofte glir fortelleren over fra psykegjengivelse til fortalt monolog, den av teknikkene som den moderne narratologien og lingvistikken kanskje har interessert seg for mest, her i et eksempel:

Hva nå da? Hadde han vært så kort der oppe? Eller hadde hun gått så
langsomt? Og hva var det overhodet å forklare – til henne som ikke engang
kunne vite om den hemmelighet han hadde med *henne*!(134)

Jeg skal ikke diskutere fenomenet grundig, bare påpeke at i fortalt monolog neddempes fortellerens posisjon ytterligere, fortellerens gjengivelse av karakterens tanker *sammenblandes* med karakterens egne, direkte fremstilling av dem, og det blir uklart hvem av dem som egentlig taler, lik i eksemplet ovenfor. Så heller ikke i segmentene hvor fortalt monolog brukes, kan man se at Wilfreds tanker utleveres fra et selvstendig, allvitende fortellerhold.

Og den fortellemåten som klarest ville gitt fortelleren en allvitende posisjon, sitert monolog, er helt fraværende. Dersom romanen hadde hatt formuleringer av typen: ”’Ingen mennesker har innsikt i hva jeg føler’, tenkte Wilfred, og skuet ut over Frognerkilen”⁵, ville man merket et distinkt skille mellom fortelleren og Wilfred, hvor fortelleren tydelig erklærer seg i stand til å referere Wilfreds tanker med presis objektivitet og uten hans innblanding.

Mønsteret i hvordan disse fortelleteknikkene er benyttet i *Lillelord*, tegner seg rundt *maktforholdet* mellom forteller og Wilfred. Og i dette forholdet er det tydelig at fortelleren ikke står tydelig frem som forteller, men på ulike måter sammenblandes med Wilfred Sagen som karakter.

For Wilfred Sagen har en egen indre verden han skjerner for omgivelsene og som ingen slipper virkelig inn i – *heller ikke fortelleren*. Wilfred beholder på et vis grep om fremstillingen av sin egen tankeverden ved at han ikke lar seg underkaste en allvitende forteller. Wilfred er ingen ”brikke” det fortelles om i et større, intrikat plot, han er ikke underlagt en instans som utleverer ham etter behag. Den farløse Wilfred har ingen autoritetsfigur i sitt liv, ingen som står over ham og ”vet bedre” – og heller ikke fortelleren innehar en posisjon ”høyere” enn Wilfred. Like lite som han møter motstand fra sine medmennesker i romanen, møter Wilfred reell motstand i fremstillingen av sin tankeverden

⁵ Nytt konstruert eksempel, ikke hentet fra romanen.

for leseren. Han blir ikke vurdert, perspektivert, analysert eller utlevert, men får, lik han gjør i sine handlinger i romanen, ture frem uten justerende effekt fra en opponerende instans.

Fremfor at fortelleren har en tydelig og troverdig fortelleposisjon, er det riktigere å hevde at fortelleren *er gjennomgående farget av, og sammenblandet med, Wilfred Sagens indre verden*. For å være en roman med en anonym tredjepersonsforteller, er dette noe av det mest subjektivistiske man kan finne – særlig hvis man ser det i sammenheng med diskursens fokusmessige prioritering av romanens elementer, som jeg skal redegjøre for i neste kapittel.

3.3 Vurdering av fortellerens troverdighet

Dersom man kjøper påstanden om at fortelleren konsekvent er farget av og sammenblandet med Wilfred Sagen, får det vidtgående konsekvenser for hvordan man leser resten av romanen. Og mye av det som er skrevet om *Lillelord* er rotete fordi dette troverdighetsspørsmålet ikke har blitt tilfredsstillende stilt. Leserens hovedkilde til romanens hendelser er en forteller med et habilitetsproblem, og selv om det kan være fristende å vurdere fortellerens informasjon som troverdig, er det ekstra viktig å stå i mot denne trangten, også de steder der det er mindre åpenbart at Wilfreds subjekt farger fremstillingen.

Når Christensen skriver: ”Fortelleren tar ikke stilling for onkel Martin, som blir beskrevet i nokså ironiske vendinger.”(1993: 112), er man midt inne i problematikken. Også Ole Christian Lagesen, i artikkelen ”Tid, miljø og historisk bakgrunn i Johan Borgens *Lillelord*” (1970), harselerer med Martin:

Overklasseborgeren Martin er den som sitter på opphøyet tilskuerplass og ser ting hende: han gjør sine refleksjoner, men er ellers seg selv nok [...] hans flukt er litt mindre tydelig enn fru Sagens, men også han viker tilbake for ansvar for og aktiv deltakelse for det som skal skje.(Lagesen 1970: 22)

Det Lagesen skriver ”skal skje”, er en historisk skiftningstid som ikke ligger konkret i verket men som Lagesen leser at verket refererer til – og Lagesen ser Martin her som representant for et historisk miljø som ikke tok skiftningene på alvor. Men hvorvidt Martin som karakter virkelig viker tilbake for ansvar, sies det ingenting om i romanen – det virker som om Lagesen tilrettelegger sin holdning etter et historisk miljø som fantes *utenfor* romanen, og en forteller som gir Martin latterlige karakteristikk som kan minne om dette miljøet.

Men er det en nøytral og troverdig forteller som latterliggjør Martin? Eller har man gått i fellen og gitt fortelleren for stor troverdighet? Hvis man skulle ”visket ut” all tekst i romanen, men latt de rene talehandlingene stå, er de tingene Onkel Martin sier slett ikke så latterliggjørende. Hans første gjøremål i romanen er å oppsøke Susanna og melde sin godt begrunnede bekymring for Wilfred. Om fortellerens ironiserende utlevering av Martin skulle kommet fra habilt, nøytralt hold, ville den i så fall kommet nokså uanmeldt.

Hvis den ironiserende tonen mot Martin heller skulle komme fra en forteller som *ikke* var nøytral, men farget og sammensmeltet med unggutten Wilfred, måtte spørsmålet bli dette: Hvor troverdig er så Wilfred som utleverer av andres menneskers egenskaper? Christensen har rett når hun skriver at: ”Lillelord alltid *vet* mest og best, både faktisk og intuitivt [...] Han er stort sett de andre personene han møter overlegne, han møter aldri sin overmann eller -kvinne.”(1993:73) Og det er et treffende poeng at man knapt møter et interessant, oppegående vesen i *Lillelords* univers. Wilfred føler han gjennomskuer alle, muligens med unntak av fru Frisaksen, og ingen karakterer overrasker verken leseren eller Wilfred med å handle utenfor den forventningssfære de har blitt gitt. Betyr dette at *Lillelords* univers består av statiske karakterer, av forutsigbare og platte mennesker som aldri overrasker, men heller spiller sitt konvensjonelle spill til det kjedsommelige?

Det er en kanonisert lesning av romanen at den skildrer et miljø som er nettopp statisk og ute av stand til å ta inn over seg realitetene. Og en slik lesning er gyldig, men *kun dersom vurderingene gjøres ut fra de direkte siterte talehandlingene*. Eller på grunnlag av de handlinger som *ikke mister troverdighet* hvis de verdivurderes i den ene eller andre retning, som at Wilfred går inn en dør eller Susanna plukker opp et brev. Lesningen er også gyldig hvis den tar utgangspunkt i hvordan miljøet rundt Wilfred *ikke* behandler ham, hvordan han *får lov* til å gå rundt som han gjør, hvordan han ikke blir grepet tak i av de rundt. Men disse vurderingene må ikke ha som hovedkilde de harselerende verdivurderinger og karakteristikk som kommer fra en forteller med et potensielt stort troverdighetsproblem.

Når både Christensen og Lagesen mener onkel Martin blir tydelig utlevert, er ikke denne vurderingen gjort på grunnlag av hva han faktisk *sier og gjør* i romanen. Når Martin oppsøker Susanna for å melde sin bekymring for Wilfred, sier han dette:

Midt i en hverdag som krever et praktisk livssyn av den oppvoksende slekt [...] skaper dere omkring guttungen en atmosfære av uvirkelighet, av behagesyke [...] alle elsker ham jo, men hver og én av oss [...] liker ham ut fra sine spesielle forutsetninger; aldri et øyeblikk fra *hans*. [...] hvor er *Wilfred* under all denne hygge, alt dette behag, all denne perfekte omgangsform og evne til å innrette seg?(54)

Det er vanskelig å se annet enn at Martin treffer spikeren på hodet. Hvor *er* egentlig Wilfred, gutten selv, under all denne fasaden? Martins innvending korrelerer de fleste lesninger av romanen. Og han er *fremsynt* i talen til Susanna: ”det samfunn du og jeg lever så behagelig i kommer til å omformes, og *ikke* i vår favør, tro du meg”(54). Martins ser her *akkurat det samme* som Lagesen gjør i sin kritikk av et historisk miljø som ikke tok tiden sin på alvor – og hva Martin virkelig gjør *i praksis* med sin holdning, sier romanen lite om. Og Martin spør Susanna: ”men hva vet egentlig gutten om sin far?” (56). Dette spørsmålet vender tilbake i senere klimakser i romanen, og i kapittel 5 skal jeg argumentere for at komposisjonen i romanen utroper nettopp Wilfreds forhold til sin avdøde far som *hoveddrivkraft* for utfoldelsen av hendelsene. Hvordan kan så Martin, som treffer spikeren på hodet i nesten alt han sier, i den grad at han har en stemme i romanen som er nesten identisk med senere lesninger, *likevel* bli oppfattet som utlevert av forfatteren?

Det er vanskelig å finne et annet svar enn at vurderingene har blitt gjort på grunnlag av upålitelig informasjon. Susanna latterliggjør Martin til de grader, både i talehandlinger og i fortellerens gjengivelse av hennes bevissthet, men er selv så lite troverdig og innsiktsfull som noen i romanen. I konfrontasjonen mellom de to ”vinner” Susanna ved å vise den bekymrede Martin brevet fra Signe Wolkswarts, hvor det står at Wilfred gjør tydelige fremskritt på skolen, og avverger med det Martins forsøk på inngripen i Wilfreds liv. Men Martin har selvsagt rett: Brevet, som redder Susanna, er forfalsket av Wilfred, og Susanna har kontret Martins inngripen med i realiteten å *bekrefte* at hun ikke har innsikt i sin sønn.

De andre latterliggjørende karakteristikkene av Martin som opptrer i romanen, blir servert fra en forteller som er gjennomgripende sammenblandet med en frustrert unggutt, og i beste fall er subjektivt farget, i verste fall direkte utroverdig som utleverer av verden. Wilfred er en forvirret, traumatisert gutt på 14 år, som ikke har en eneste sunn relasjon til et annet menneske, og hvis far skjøt seg da han var fem, uten at noen har snakket med ham om det. En gutt som betrakter seg som verdens essens, ser seg fullt i stand til å definere og forutse de ting og mennesker som er utenfor ham. En gutt så deprimert og frustrert at behov overskygger evne til objektivitet. Tekstens fiendtlige innstilling til Martin kommer ikke som et resultat av at Martin er en klanderverdig karakter, men at han heller er *inne på noe*

vesentlig – han forsøker å få innpass i den lille verden Wilfred har lukket så hardt igjen, og bruker så mye krefter på å skjerme fra impulser.

At Martin blir latterliggjort også i lesninger av romanen, kan tyde på at fortellerens habilitetsproblem ikke har blitt tatt tilstrekkelig høyde for. Selv om Christensen ser at fortelleren er så å si sammensmeltet med Wilfred, er det viktig å ha dette i mente også de steder der det er lett å glemme.

3.3.1 Oppsummerende om fortelleteknikken

Så fremfor at fortelleren veksler noenlunde tilfeldig mellom scenisk fremstilling og talehandlinger på den ene siden og fyldige tankereferater på den andre, kan man si at dette er en *bevisst* teknikk for å fremstille to adskilte sfærer: Den ene hvordan Wilfred oppfattes og opptrer blant andre, den andre hvordan han selv forholder seg til disse andre i sitt indre.

Hvor mye av den ytre verden leseren får tilgang til, er begrenset. Bortsett fra de rene talehandlinger, er den informasjon leseren får om Wilfreds omgivelser servert av en forteller med et habilitetsproblem. Sammenblandingen av fortelleren og Wilfred som karakter resulterer i at informasjonen som gis ofte er Wilfreds vurderinger – og Wilfred er ikke en troverdig og balansert gjengiver av hva som skjer ham. Om faren til Andreas virkelig har ”et kantet og unaturlig smil”, og dette er et karaktertrekk også andre i det litterære universet ville vært enig i, vites ikke. Mer sannsynlig er det likevel at denne karakteristikken er farget av Wilfreds frustrasjon. Hvis man så godtar at romanen både motivmessig og fortelleteknisk skildrer adskilte sfærer, får leseren klart størst tilgang til den siste. Enda tydeligere blir dette hvis man ser på diskursens *fokusmessige* balanse mellom Wilfreds persepsjon og en objektiv, ytre handlingsrekke.

4. Et skille i fokus

Den har ytre spenning i fabelen, den enkle litterære glede: Hvordan vil det gå?

- Willy Dahl, *Norsk litterær årbok 1966*.

Innledende tanker om skillet mellom historie og diskurs

Forholdet mellom *historien* som fortelles og *hvordan* den samlet sett fremstilles, er en av den moderne narratologiens mest sentrale innfallsvinkler i forståelsen av en teksts komposisjon. Om man så bruker de russiske formalistenes begrep *fabula* og *sjuzet*, eller Jacob Lothes oversettelse av Genettes begreper til *historie* og *diskurs*, er av mindre viktighet. Forståelsen av at det er forskjell på en parafrasert, kronologisk, jevnt fremadskridende handlingsrekke, lik en mimesis av den rytme man finner i den virkelige verden, og romanens *fremstilling* av denne handlingsrekken, med alle de utelatelser, utpenslinger, virkemidler og grep som måtte finnes – er et sentralt redskap for å få innsikt i større tendenser og vendinger i litteraturhistorien.

Man kan ikke reflektere over dette skillet uten å berøre sentrale teoretiske og filosofiske tilnærminger til litteratur. At det skilles mellom historien som fortelles, og *hvordan* den fortelles, er et tydelig utsagn i seg selv. Om man skulle hevde litteratur som en utelukkende autonom størrelse, vil dette skillet mellom historie og diskurs bli tydelig problematisk. I en autonom tekst kan man hevde at det ikke *finnes* noen historie, at diskursens fremstilling *er* historien, på den måten at selv om den spriker fra kronologi og andre ting, så dikterer verket en virkelighet utenfor vår, hvor egne rammer og lover gjelder. Så autonomt er det få som tenker at et verk er. Å forestille seg at diskursen formidler en historie, er det samme som å anerkjenne at litteratur også formes i en lesers sinn.

Og det er i en lesers sinn at verket ikke er autonomt. Å se at diskursen presenterer noe utenfor kronologisk rekkefølge, er i realiteten å bringe med seg kjennskap om den verden verket oppstår fra og sette den i en kontrasterende posisjon til diskursens presentasjon. Om det ikke hadde vært slik og verket eksisterte utelukkende i sin egen sfære, ville tekstens plutselig kronologihopp til noen år tidligere i handling, dersom det ikke ble forklart, betydd at i tekstens univers kan tid plutselig hoppe bakover. At karakterer brått kan bli yngre før de blir eldre igjen. At diskursen aldri oppfattes så bokstavelig, men heller settes

i kontrast til en underliggende *historie*, vitner om litteraturens uløselige forhold til den verden den har opprinnelse fra. Litteraturen kan ikke fri seg fra at både den som leser og skriver bringer med seg sitt ståsted som menneske i verden – og den parafraserte historien refererer på en måte til denne objektive verden utenfor verket ved å følge samme *kronologi og rytme som verdenskreftene*, uavhengig av litteraturens fremstilling av dem.

Historiens referanser til rytme og kronologi i verdenskreftene utenfor verket, er et viktig poeng når jeg har skissert at romanen skildrer en maktkamp mellom verdener – historien blir i dette perspektivet en *representant for en objektiv verden*, for krefter som er større enn den enkeltes blikk på dem. Og en samlet fremstilling som ikke forsøker å gjengi denne historien, blir i mitt perspektiv en *representant for et menneskelig blikk*, som ikke lenger finner like stor interesse ved disse handlingene, og vier plass og fokus til ulike oppfatninger og refleksjoner rundt dem.

Lukács ser en bevegelse fra eposet, den fremstillingsform som tettest forsøker å avbilde en objektiv handlingsgang, og som form var virksom i en tid der verden var betydningsfull *nok* for menneskene. Bevegelsen går gjennom ulike stadier som gradvis løser opp denne tette fremstillingen av historien – før formeksperimenteringen fester seg ved *romanen*, en form som er virksom i en tid der naturen ikke fremstår spirituelt ladet som tidligere, og sjelen farger verden med mening fra sitt indre.

Hele roman har for Lukács en sjangerform som ikke forsøker å gjengi verdens objektive vesen – det skapende subjekt setter sammen elementer det har plukket etter eget behov, en sammensetning som *konkurrerer* med den objektive verden utenfor ved å forsøke å skape et *alternativt*, meningsfullt univers. Men også *innenfor* romansjangeren finnes det tydelige bevegelser på at verket i sin fremstilling viker fra å ville gjengi og etterligne en historie. Lukács kaller bevegelsen som nevnt *tapet av den episke symbolgestaltning*: en ”rekkefølge av stemninger og refleksjoner over stemninger”(2001:93).

Historisk kan man, med Lukács’ tanker som bakgrunn, se en *fokusmessig kamp* mellom en objektiv historie og diskursens fremstilling av den, tilsvarende det hierarkisk skiftende forholdet mellom sjel og verden. Og de modernistiske strømningene dreier etterhvert pendelen voldsomt i den *subjektive fremstillings* retning, hvor en karakters indre refleksjon kan fylle så store deler av et verk at det blir vanskelig å parafrasere handlingsgangen uten å behandle stemningene og refleksjonene som uunnværlige deler av historien.

Jeg skal i dette kapitlet hevde at også *Lillelord* i sin fremstilling tydelig fokuserer vekk fra en ytre, realistisk handlingsgang på denne måten, og jeg skal redegjøre for grep jeg mener bidrar til å underminere denne handlingsgangen.

Det er et overordnet mål i oppgaven å knytte formelementer ved *Lillelord* til motivplanet – og også den fokusmessige maktkampen i formen har en fortolkningsmessig parallell til motivplanet. Akkurat som diskursen ikke fester seg ved en ytre handlingsgang, bryr heller ikke Wilfred seg om de ting i verden som ligger utenfor hans indre liv. På samme måten som den desillusjonerte Wilfred har hevet seg over sine omgivelser og finner dem tomme for mening, finner heller ikke den samlede diskursen spenning eller interesse ved de ytre handlingsrekker som presenteres. Både i formen og på motivplanet er maktbalansen dreiet i denne retningen. Og balansen er så skjev at de ytre, realistiske handlinger *ikke fremstår kongruente* om man ikke inkluderer Wilfreds tankeverden som en del av en parafrasert oppsummering av romanen.

Men for å forsøke å nærme seg det jeg kaller en fokuskamp i verket, må man forsøke å redegjøre for hvilke størrelser som kjemper om oppmerksomheten. Jeg har allerede gitt et skille mellom Wilfreds tankeverden og de objektive omgivelsene, og hevdet at fortellerens sammenblanding med Wilfred legger et subjektivt og inhabilt slør over mye av det som presenteres i den objektive verden. Kun den handlingsgangen som ikke gjøres utroverdig av inhabile verdivurderinger, som at Martin banker på døren eller at Wilfred raner tobakksjøden, kan leseren vurdere som en ”objektiv” størrelse i romanen – sammen med de direkte siterte talehandlingene. Men det er ikke slik at denne objektive verden som kjemper mot Wilfreds, er en *hel og samlet størrelse* i oppmerksomhetskampen. Jeg argumenterte i kapittel 2 for at det er et distinkt motivmessig skille mellom Wilfreds hjemlige miljø og verden som befinner seg utenfor dette, og dette skillet finnes også fokusmessig i formen. Det er nå jeg skal hente frem igjen inndelingen jeg så vidt introduserte i slutten av kapittel 2 – skillet mellom *Wilfreds indre sfære, den statiske sfære, og den dynamiske sfære*.

4.1 Et skille mellom tre sfærer

Jeg har konstruert tre sfærer i romanen, som alle gir leseren informasjon om et hendelsesforløp innenfor gitte rammer, og er adskilte ved at informasjonen ikke er synlig for alle i det litterære univers, bare for noen utplukkede.

Jeg har allerede argumentert for at Wilfreds indre tanke- og følelsesliv er en isolert sfære i romanen – ingen har innblikk i hva han tenker, og han gjør ingen forsøk på å innlemme noen. Denne sfæren har bare Wilfred og leseren tilgang til, og det er denne sfæren som er den ytterste representant for romanens fokusering på en subjektiv fremstilling av handlingsgangen – overalt bringer den fargede fortelleren med seg Wilfreds refleksjoner og stemninger over det som hender.

Og i kapittel 2 skisserte jeg at den objektive verden som Wilfred forholder seg til og som blir presentert for leseren, også består av to sterkt adskilte sfærer – Wilfreds hjemlige miljø, hvor han opptrer som en pliktoppfyllende besteborger, og den verden *utenfor* dette miljøet, hvor han ramponerer og vandaliserer om nettene.

Wilfreds hjemlige miljø kan kalles *den statiske sfære* – dette er et forutsigbart, stillestående og lunt sted, skjermet fra impulser. Sfæren består av Wilfred, moren Susanna, men også tidvis onkel René, tante Kristine, samt de andre tantene og familiemedlemmene som i blant dukker opp. Onkel Martin og stuepiken Lilly er også medlemmer av denne sfæren, men står i en mellomposisjon der de mer enn de andre også har et ben i verden utenfor dette miljøet. Man kan si at den statiske sfære oppstår på ethvert sted hvor disse menneskene er samlet, og hvor andre mennesker ikke har en fremtredende rolle – eksempelvis i Wilfreds hjem, på sommerstedet Skovly, eller når Wilfred og Susanna spiser Wienerbrød sammen på bakeriet. Det er i dette høyborgerlige miljøet at vanene, konvensjonene og rutinene er så innarbeidet at Wilfred føler han kan stå i et rom ved siden av middagsgjestene, men like fullt spå nøyaktig hva de foretar seg – og det er beskrivelsen av dette miljøet som gir næring til de lesninger som ser *miljøkritikk* i romanen. Den leser som kjenner historien, vet i tillegg at overklassen i Kristiania og Norge sto for fall der den ikke maktet å ta inn over seg de nye strømninger i samfunnet, og heller ikke gjorde noe forsøk på å tilpasse seg endringene.

Sammen med leseren er det bare medlemmene av sfæren som har tilgang til informasjon om den. Sfæren er isolert fra resten av samfunnet, og ikke i kontakt med de dypere samfunnsstrømninger utenfor. Wilfred selv opplever den statiske sfæren slik:

Lillelord kjente et varmt velvære ved disse rituelle lyder. Det var hjemme hos dem, alt var hjemme hos dem – sånn som verden var. Det var over denne vissheten noe som samtidig stengte alt annet ute, gjorde det fjernt og uten den vekst av virkelighet som fikk det til å veie i hans nervøst balanserte verden. Dette var stedet hvor ingenting kunne skje.(27)

Her ser man tydelig at når Wilfred ferdes i den statiske sfære, synes verden utenfor som blåst for vinden. Men det *finnes* en verden utenfor dette høyborgerlige miljøet, som historisk sett ulmer av opprør og brytningstid, en verden som Wilfred i små glimt beveger seg ut til og gjør handlinger i. Denne verden kan i romanen kalles *den dynamiske sfære* – dette er samfunnet som omslynger den statiske sfære, et samfunn som helhet, ikke bare et sosialt utsnitt av det. Den dynamiske sfære er *alt som ligger utenfor* det hjemlige og kjente for medlemmene av den statiske sfære – alt fra en navnløs baker på hjørnet til store, internasjonale politiske strømninger er del av denne sfæren. Man kan si at den dynamiske sfære mimer og representerer det *samlede* samfunnet slik vi selv pleier å tenke om vårt eget.

Romanen veksler mellom å presentere disse tre sfærene for leseren, og skisserer en handlingsmessig utvikling i hver av dem. Den *første* utviklingen er i Wilfred indre sfære – hva som foregår i ham, hvordan denne sfæren forholder seg til de ting som omgir den, og om man kan spore forandring i dette forholdet til omgivelsene. Den *andre* utviklingen er den som finnes i den statiske sfære – hva skjer i denne sfæren, hvordan forholder den seg til Wilfreds indre, og hvordan forholder den seg til verden utenfor? Og den *tredje* utviklingen som presenteres, er den i den dynamiske sfære – hvilke handlinger har blitt presentert i denne sfæren, hvilken oppfølging og konsekvenser får de i romanen?

Disse tre utviklingene, som jeg bruker mer som redskap for å fremme argumentasjonen enn jeg hevder at er vitenskapelige størrelser, er alle innlemmet i diskursen. Men for å redegjøre for diskursens fokus og behandling av disse utviklingene, må man stille noen spørsmål – hvor *ofte* får leseren presentert den ene sfæren, hvor lang tid hviler diskursen før den hopper til den neste, i hvilket tempo presenteres hendelsene i de forskjellige? Og hvis den ene sfæren presenteres: Røper teksten utelukkende informasjon om utviklingen i denne sfæren, eller bringer den med seg og gir informasjon om rivaliserende sfærer?

Det er etter slike spørsmål man kan hevde at diskursens behandling av de tre sfærenes utvikling ikke er balansert. Det synes en *tydelig skjevhet* i fremstillingen av dem – diskursen favoriserer Wilfreds indre sfære, vier den nesten ubegrenset plass. Og diskursen slipper villig til utviklingen i den statiske sfære, en sfære som fokusmessig slipper til og legger til rette for Wilfreds indre sfære, samtidig som den bidrar til å ta oppmerksomheten fra alt som ligger utenfor. Utviklingen i den dynamiske sfære, derimot, *vies knapt oppmerksomhet*, og slipper så vidt til i teksten.

4.1.1 Maktkampen mellom sfærene

Hvis man tenker seg at diskursen veksler mellom å besøke de tre sfærene i romanen, er det fruktbart å stille spørsmålet: Hvilke av sfærene synes for leseren når diskursen befinner seg i en annen? Gjemmer noen av sfærene seg, hvilke har leseren tilgang til hvor?

Den første sfæren, Wilfreds tanker, refleksjoner og stemningsleier, preger hele romanen og synes overalt i teksten. Tredjepersonsfortelleren er allerede sammenblandet med hans indre verden, og gir verdivurderinger og informasjon om Wilfreds stemninger i alle sfærer diskursen fremstiller. Som nevnt er det for *leseren* Wilfreds indre verden synes – verken medlemmene av den statiske eller den dynamiske sfære får øye på disse tankene. Når diskursen befinner seg i den dynamiske sfære, synes Wilfreds tanker for leseren eksempelvis slik:

”Vi prøver jøden”, sa en hes stemme inne i mørket. Det luktet spennende av muggent treverk inne i hvelvingen hvor de sto. Skitne klær og spente gutters dunster økte atmosfærens trykk. Han kjente i et kort, beruset øyeblikk at her og nå kunne han få ni gutter til å gjøre hva det skulle være, alt de ikke ville.(21-22)

Det samme gjelder når diskursen presenterer den statiske sfære – innimellom dialogene mellom mor og sønn, eksempelvis, gis det tydelig informasjon om hvordan Wilfred forholder seg til og bearbeider samtalen i sitt indre. Oppsummerende kan man si at Wilfreds indre sfære har en dominerende posisjon over de andre sfærene og *synes overalt*.

Den statiske sfære er underlegen Wilfreds indre sfære, men dominerer på sin side den dynamiske sfære. For når medlemmene av den statiske sfære går ut i den dynamiske, fokuserer diskursen på forholdet mellom medlemmene av den statiske sfære og *nedtoner* viktigheten av hva som faktisk hender i den dynamiske sfære. I eksempelvis scenen der Wilfred overtaler Susanna til å bli med på Tivoli Teater, et sted hvor virkelig eksotiske, fremmede ting skal på scenen – altså alt det motsatte av hva den statiske sfære allerede inneholder – synes det tydelig at fokuset ikke er å formidle disse fremmede elementene til leseren:

Men da *livet i et maurisk harem* åpenbarte seg på scenen med fem magre piker av tydelig tysk herkomst, utkleddt i orange silkebukser, brast hun med ett i krampelatter. [...] Mor og sønn så forpint ned i bordet og våget ikke å kaste selv det minste blikk på hverandre. Ikke et øyeblikk ville de utfordre all denne folkelighet de hadde begitt seg ut i. Lillelord stjal hånden sin varsomt inn i morens og klemte til. Og bare det var nok. I samme øyeblikk knakk de sammen i knis på ny.(116)

Her vies ikke noe fokus til hva den dynamiske sfære har å by på, her prioriteres ikke det som foregår på scenen, det hviles ved medlemmene av den statiske sfæres *reaksjoner* på hendelsene. Ingen i den dynamiske sfære har navn, ansikter, kroppsspråk – de fremstilles alle som sjablonger, og forholdet mellom mor og sønn er diskursens fokus. Når Wilfred leder an i ranet av tobakksjoden, presenteres hans medsamsvorne slik:

De begynte å rope seg i mellom. Sterkere karer, som var blitt litt i bakgrunnen trengte seg frem [...] noen i baktroppen spurte hva de skulle gjøre med jøden [...] ansiktene lyste matt mot ham [...] lot hånden falle på den heses skulder.(22, min kursivering)

I diskursens behandling av den dynamiske sfæres medlemmer, blir de ikke gitt individuelle kjennetegn, fortelleren formidler ingen detaljerte, fysiske kroppshandlinger. De får ikke engang fylle teksten med en direkte gjengitt talehandling. Segmentet over gjemmer talehandlingen slik: ”noen i baktroppen spurte hva de skulle gjøre”.

Denne fokuseringen er entydig – når medlemmene av den statiske sfære beveger seg utenfor sine vante rammer, opptrer det en *ubalansert fremstilling*, hvor alt fokus ligger på disse medlemmene, og ikke på den dynamiske sfære. Og det er ikke slik at denne ubalansen gjengjeldes når diskursen presenterer den statiske sfæres hjemlige miljø. Når medlemmene av den statiske sfære befinner seg på hjemmebane, slippes det knapt informasjon om utenverdenen inn – den lille informasjonen som kommer siles inn gjennom notiser i Morgenbladet, gjennom brev fra Andreas, eller fra onkel Martin, som har et ben i begge sfærer og forsøker febrilsk å formidle strømninger utenfra inn i den lille boblen. Heller ikke når diskursen oppholder seg i Wilfreds indre sfære, synes den dynamiske sfære det spor. Det er ikke slik at Wilfred gjenopplever spenningen fra sine handlinger, det er ikke slik at han tenker på ranet eller brannen. Fremfor at han bekymrer seg over disse tingene, fortrenger han dem helt, på den måten at det lille som siver inn gjennom notiser og brev gjør ham rasende.

I maktkampen mellom hvilke av sfærene diskursen prioriter, synes det altså et tydelig hierarki: Wilfreds indre troner på topp – det gis kontinuerlig informasjon om og oppdatering av den gjennom hele romanen. Den statiske sfære står som en stabil enhet i midten – den

overtrumfer aldri Wilfreds indre verden, men legger til rette for den samtidig som den dominerer og avleder fokuset fra den dynamiske sfære. Og den dynamiske sfære, på sin side, må vike i fokus for begge de to andre sfærene, og trykkes soleklart ned i maktkampen.

4.1.2 Christensens behandling av rytmen i teksten

Bente Christensens doktoravhandling benytter seg av narratologi som vei inn i verket – og min kritikk av avhandlingen har hovedsakelig bestått av at de narratologiske funnene Christensen gjør, ikke settes i en tilstrekkelig sammenheng med hverandre eller elementer på motivplanet, og ikke problematiseres godt nok.

I avhandlingen tar Christensen for seg det hun kaller tekstens hastighet, ”som dreier seg om forholdet mellom fiksjonstid og narrasjonstid”(1993: 63). Hun refererer Genettes skjema med fire ulike hastigheter:

- Pause – der narrasjonstid er ubestemt og fiksjonstid lik null
- Scene – der narrasjonstid er lik fiksjonstid
- Resymé – der narrasjonstid er mindre enn fiksjonstid
- Ellipse – der narrasjonstid er lik null og fiksjonstid er ubestemt.(Christensen 1993: 63)

Christensen velger å holde ellipsen som eget fenomen, og setter ikke begrepet i sammenheng med romanteksten – selv skal jeg se på ellipsens funksjon i *Lillelord*, men først i neste kapittel.

Christensen skriver så at *scene* er beskrivende for Borgens tekst, og kaller det hans ”modus scribendi”. Om *resymé* skriver hun: ”Da øker teksten hastigheten, det fremsettes mye og konsentrert informasjon på kort tid. Dette er lite betegnende for Borgens tekst.”(1993: 63). Om *pause*, skriver hun:

I *Lillelord*-trilogien finnes mange eksempler på denne fortellemåten, som sammen med dialogene og den sceniske fremstillingen bidrar til personbeskrivelsene [...] og gir oss refleksjoner over kunsten og livet.(Christensen 1993: 64)

Christensen gjør etter denne redegjørelsen i virkeligheten ikke noe mer med funnene sine. Men når hun ikke gjør noe forsøk på å se hvilke *innvirkninger* fenomenenes plassering og omfang kan ha for en lesning, kan en potensiell forståelse av verkets innebygde struktur bli liggende urørt. For elementer i et verk er alltid *prioritert* foran andre. Det finnes tenkte,

alternative struktureringer. Det er sant som Christensen skriver at det finnes mange eksempler på pause fra handlingen i *Lillelord*, og at disse sammen med dialogene bidrar til personbeskrivelsene og gir leseren refleksjoner. Fenomenet er likevel ikke uttømt. Der hvor det er pause, er det nemlig *ikke* resymé. Og der det er pause er det heller ikke scene. Pausen er *prioritert* av diskursen foran andre ting, og tar disse tingenes plass

Når romanen skildrer en ytre handlingsgang, for så å ta et avbrekk fra denne handlingsgangen, har det direkte implikasjoner for hvordan handlingsgangen fremstilles for leseren. Det er plutselig blitt en handlingsgang *det tas pauser fra*. Hvis pausene fra handlingsgangen gir leseren refleksjoner, gjør de samtidig sin nytte ved å *ikke* gi leseren informasjon om den ytre handlingsgangen i mellomtiden. Det ligger en maktbalanse i dette samspillet mellom de tre sfærer og deres utvikling, og diskursen favoriserer, gjør plassmessige prioriteringer.

4.1.3 Rytme og tid i fremstillingen av sfærene

Å se sammenhengen mellom fiksjonstid og narrasjonstid, i hvilket tempo diskursen gjengir fiksjonens ”objektive” tid, er en relevant vei til å analysere fokusbalansen i *Lillelord*. Og det er min påstand at fenomenene pause, scene og resymé ikke opptrer vilkårlig i romanen, men hver og en kan knyttes *direkte* til diskursen fremstilling av de tre ulike sfærene.

I den sceniske fremstillingen av dialoger og handlinger, er det et tilnærmet sammenfall mellom hendelsene på fiksjonsaksen og den rytme og tid narrasjonsaksen vier til å fremstille dem. Christensen skriver at dette er Borgens *modus scribendi*, men det er riktigere å hevde at dette er den rytmen *diskursen belager seg på når den skildrer den statiske sfære*. Denne jevne, fremadskridende rytmen gir en sanntidseffekt, replikkene veksles i samme tempo som om de var i en film, eller et dramastykke, eller i den virkelige verden utenfor verket. For denne rytmen *mimer* rytmen i verden utenfor verket, og denne rytmiske behandlingen av den statiske sfære, signaliserer det *motsatte* av det begrepsmessige navnet jeg har gitt den. Det er i den statiske sfære at leseren får servert rytme og detaljnivå som mimer verden, og følelsen av at det er denne sfæren som virkelig er *dynamisk*, kan oppstå – for det er *her* det skjer, hvor ansiktsgester beskrives, hvor overraskende kommentarer kan smelle. Men i *vesen* er denne sfæren fremdeles statisk, og jeg skal komme tilbake til at dette er en snedig illusjon, en avledningsmanøver, egnet til å gi en *falsk* følelse av det hierarkiske forholdet mellom den statiske og dynamiske sfære.

Pausen, diskursens ofte flere sider lange pensling over stemninger og refleksjoner mens ingen informasjon om nåtidsplanet's hendelsesforløp gis, *hører Wilfreds indre tankeverden til*. Hendelser i den statiske eller dynamiske sfære avløses ofte i diskursen av disse lange passasjene. Etter at Susanna har ”trumfet” gjennom at hun og Wilfred skal tilbringe sommeren på Skovly også dette året, forlater diskursen den statiske sfæren med denne setningen: ”Han satte seg på kanten av sengen og kjente en stor tomhet sige inn over seg”(75). Neste handling på nåtidsplanet, ”Og plutselig så han opp fra sengekanten han satt på”(88), *opptrer nesten 14 sider senere* – i nesten 14 sider har diskursen hvilt ved Wilfreds indre tankeverden, sveipt innom en *ekstern analepse*⁶, nøye smakt på hver av de følelser Wilfred måtte ha. Og det er ikke slik at diskursen kommer tilbake til nåtidsplanet fordi det er et eller annet som kaller, et eller annet som krever noe av Wilfred. Ingen stormer inn på rommet og drar ham opp etter kragen. Det er heller en klar tendens at diskursen er villig til å bruke tid på Wilfreds tankeverden, og at den ikke vender tilbake før han selv retter oppmerksomheten sin mot ytre omstendigheter.

Disse pausene fra den rene handlingsgangen er så fremtredende i romanverket at de for en leser fremstår minst like viktige som de rent ytre handlinger, kanskje langt viktigere. Dersom man skulle parafrasert romanen til en bekjent, ville det være absurd å ikke innlemme pausene som *del av begivenhetsrekken*. Om man hoppet over pausen i det eksemplet jeg ga, ville parafraseringen kunne bli: ”Wilfred ble lokket til å tilbringe sommeren på Skovly, satte seg på sengekanten, reiste seg igjen, og gikk og satt fyr på en låve”. En riktigere parafrasering bør innlemme de 14 sider med pause, hvor Wilfred kommer i et slikt stemningsleie at han smaker på flere bortgjemte følelser, og blant annet minnes et selvmordsforsøk som liten på Skovly (79), der han forsøkte å synke til bunns i havet men ble fisket opp.

Når Wilfreds indre refleksjoner blir *naturlige deler* av en parafrasert begivenhetsrekke på denne måten, synes det hvor legitimt det er å koble disse pausene til Lukács’ tanker om desillusjonsromanen som et sted hvor den indre verden tar opp konkurransen med den ytre, og hvor en ”sansemessig meningsfull fabel blir erstattet av psykologisk analyse”(2001: 93).

Likevel – i tillegg til å innvilge Wilfreds refleksjoner boltreplass, er diskursens behandling av den dynamiske sfære vel så mye med å trykke denne sfæren ned. Christensen

⁶ Jacob Lothe definerer begrepet slik: ”Historietida i analepsen ligg utanfor og før tida i hovudforteljinga. [...] narrasjonen grip tilbake til eit punkt i historia før hovudforteljinga tar til”(Lothe 2003: 87)

nevnte at resymé var lite betegnende for Borgens tekst, og det er sant i den forstand at det ikke er mye resymé i teksten – men diskursen behandler den dynamiske sfære i *en utelukkende resyméaktig stil*, og at Christensen ikke ser eller nevner dette, er et tegn på hvor lite av den dynamiske sfære som faktisk slipper frem til leseren.

Resymé er langt lettere å få øye på for en leser dersom fenomenet vises tydelig. Et slikt tydelig eksempel finnes i *Lillelord*, der kapittel 16 åpner med: ”Den høsten ble full av bekreftelser for Lillelord”(190). Men resymé trenger ikke være et begrep så statisk at kun ytterpunktene teller, der en hel høst oppsummeres på noen linjer. Det holder at handlingene er *filtrert* – at leseren ikke blir gitt illusjonen av å være midt oppe i hendelsene, slik scene forsøker å gi, men at hendelsene heller blir videreformidlet økonomisk. På en raskere og mer sparsom måte enn tiden man kan forvente det tok for hendelsene å utfolde seg i historien. Der scenen vier oppmerksomhet til sitt innhold, filtrerer og oppsummerer resyméet innholdet for leseren – og signaliserer implisitt at innholdet var viktig nok til å ha med i verket, men *ikke viktig nok* til å dvele ved så lenge som handlingen faktisk utfoldet seg. I *Lillelord* preger dette fokuset alle fremstillinger av den dynamiske sfære.

Wilfreds første handling i den dynamiske sfære, kommer allerede rett etter familieselskapet i første kapittel. Og denne handlingen i den dynamiske sfære er ikke kjedelig eller uinteressant – Wilfred aspirerer Grünerløkka-guttene til et ran av tobakksjøden. Likevel nærmest slentrer fortelleren gjennom hendelsen:

Snart ble stemmene mer truende bak ham; de djerveste rykket nærmere, et par stykker var allerede fremme og nappet ham i frakken, én prøvde å sette krokben for ham idet han likesom tilfeldig løp forbi.(19)

Og et eksempel her:

De fire holdt en kort rådslagning, så streifet de spredt og skjødesløst forbi butikken på nedre hjørne, kikket inn. Lillelord tok oppstilling, til kunden der inne var gått ut. Så gjorde han et kast med hodet og ruslet likesæl inn.(24)

Ranet av tobakksforretningen er en av de aller viktigste ytre hendelser i romanen, for den har til de grader tilbakevendende kraft. Likevel er hele tekstpassasjen preget av detaljløshet. I en roman hvor den ytre handlingsgangen hadde hatt førerretet, ville de siterte linjene hatt et helt annet potensial: *Hvordan* ble stemmene mer truende, hva sa de, *hvilke* ansiktsgester lå bak dem, *hvem* av de djerveste rykket frem og på hvilken måte, hvordan opplevdes det for Wilfred at noen kom frem og nappet ham i frakken? Og i det andre eksempelet: Hva ble sagt

i denne rådslagningen, ble det gitt uttrykk for tvil, hva overvant i så fall tvilen, tok det lang tid før kunden gikk ut, tittet han mistenksomt på dem, var han nære ved å spolere ranet?

Potensielt har disse sidene materiale, rent handlingsmessig, til å fylle flere sider i romanen. Dette potensialet skyves til side, ofres for en rask gjennomgang av de faktiske hendelser, hvor det ikke finnes rom til andre detaljer enn de nødvendige. Det handlingsmettede ranet av tobakksforretningen er over på et blunk, og Wilfreds sjelelige krumspring etterpå dvelles ved så lenge som han synes interessert i det. Der Wilfreds indre sfære presenteres i overflod på denne måten, fremstiller diskursen den dynamiske sfære skarpt og økonomisk, ofte i en resyméaktig, slentrende stil. Om det så er på Tivoli Teater, under ranet, eller flyturen.

4.2 Den skjeve fremstillingen som avledningsmanøver

Christensen ga en redegjørelse for noen narratologiske fenomener i diskursens fremstilling av historien, men satte dem bare delvis i en systematisk sammenheng med hverandre, og fortolket ikke frem et samspill mellom fenomenene. Likevel er det slik at det diskursen fremviser, også indirekte refererer til hva den *ikke* fremviser. Der det er mye dialog, er det *ikke* en lang og refleksjonsmessig pause fra nåtidsplanet. Der leseren får informasjon om forholdet mellom mor og sønn, får leseren på samme tid ikke informasjon om det scenshowet mor og sønn er tilskuere til. Og *Lillelords* fokusering er entydig – romanen dreier rundt Wilfred Sagen, viser frem scener fra hans hverdag og gir rikelig plass til hans tankeverden. Og som Christensen selv skriver om romanens fokusering:

En annen ting er hvem man ser på, hvem man er konsentrert om. Og her må en kunne hevde at alle personene er vendt mot Lillelord/Wilfred, at det hele tiden er han som er i fokus for interessen; selv når han ikke er tilstede i handlingen, er han der indirekte ved de andre personenes tanker og kommentarer. (Christensen 1993: 78)

At leseren får tilstrekkelig innsikt i guttens tanker og nærmeste miljø, har det meste av forskningen gjort rede for. Det som ikke har blitt gjort godt nok rede for, er i hvilken grad dette går på *bekostning* av de kjeder av hendelser romanen presenterer i den dynamiske sfære, og som Wilfred er utløser av.

Alle de tre sfærenes handlingsmessige utviklinger er med på å utgjøre romanen *Lillelord*. Likevel er den ene av dem nærmest mobbet ut av trekløveret. Diskursens bruk av scene for å fremstille den statiske sfære, impliserer at det er *denne* sfæren som er romanens virkelighet, for det er *her* tempoet er stabilt, jevnt, i en rytme som refererer de situasjoner leseren selv befinner seg i hver dag. Denne referansen til hverdagstempo gir, som jeg nevnte tidligere, tydelige signaler til en leser. I kontrast til den økonomiske oppramsingen av den dynamiske sfære, blir den statiske sfære solgt som en *realistisk virkelighet* vi lesere kan gjenkjenne og forholde oss til, mens den dynamiske sfære blir presentert som noe *urealistisk og fjernt*, noe som ikke hører diskursen til, som man så vidt har tid til å nevne, langt mindre plass til å dvele ved. Fokusmessig burde de navnene jeg har gitt sfærene bytte seg i mellom. Den dynamiske, levende og detaljerte hjemlige sfæren, og den statiske, navnløse og sterile ytre verden Wilfred ferdes i. Jeg har likevel vært bevisst i navngivingen.

For denne skjevheten i diskursens fremstilling av historien har et ironisk moment: Der den statiske sfære blir behandlet som realistisk virkelighet, og den dynamiske som noe fjernt og uvedkommende, har sfærene motsatt fortegn i de lesninger som vurderer det historiske samfunnet Wilfred ferdes i. Som Lagesen påpeker i artikkelen ”Tid, miljø og historisk bakgrunn i Johan Borgens *Lillelord*” (1970), gir romanen flerfoldige referanser til en nøye tidfestet epoke, hvor verdenshistoriens avløsning av denne epoken legger et tydelig *retrospektivt press* på de karakterer som befinner seg like før historiens vending. Satt opp mot den kommende historiens gang, er det er Wilfreds hjemlige miljø som er ”urealistisk” i den grad det ikke makter å ta samfunnsendringene inn over seg. Og det er den dynamiske verden utenfor dette miljøet, den verden som blir plassmessig mobbet ut av romanen, som viser seg å være den ”reelle” man skal forholde seg til, og som miljøet ikke tok tilstrekkelig notis av.

Men også innenfor verket selv, hvis man unnlater å se den historiske konteksten som omringer det, fungerer den fortelletekniske fremstillingen av sfærene som en *avledningsmanøver* for deres virkelige vesen. Det skjer virkelig *lite* i Wilfreds hjemlige miljø. Det er ikke uten grunn at han kan spå og forutse sine nærmestes vaner. Og den verden diskursens fokus gjør alt i sin makt for å underminere, viser seg å være mer levende og dynamisk i vesen enn leseren har fått inntrykk av – som jeg skal konkludere med i neste og siste kapittel.

4.2.1 Ikke fokus på avledningsmanøveren

Det jeg mener er en fokusmessig avledningsmanøver i romanen, er ikke tilfredsstillende adressert i forskningen. Det virker som om forskningens fokus på romanen står i korrelat til diskursens fokusmessige behandling av de tre sfærenes utvikling – Wilfreds indre sfære er behandlet mye, hans rolle i sitt hjemlige miljø likeså, mens den bortprioriterte dynamiske sfære har blitt undervurdert og oversett også i forskningen.

Kanskje er avledningsmanøveren fra den dynamiske sfære så sterk at det er vanskelig å fri seg fra den. Og avledningsmanøveren er snedig gjennomført. Store, dramatiske hendelser på handlingsplanet – ran av tobakksjøden, ildspåsettelsen av låven, redningsaksjonen der Tom nesten drukner – ville i en roman hvor den ytre handlingsgangen hadde førersetet blitt viet fokus og krevd en naturlig oppfølging. I *Lillelord* benytter diskursen seg av nær sagt alle mulige teknikker for å underminere denne handlingsgangen. Den nekter en naturlig oppfølging av konsekvensene av handlingene og hviler de steder der slike konsekvenser ikke slipper til. Leseren av romanen blir først presentert for dramatiske, ytre hendelser, men dysses fort i søvn, blir lokket inn i tankesettet til den unge gutten med rastløs sjel – og denne unge gutten tenker slett ikke på de tingene han har gjort i den dynamiske sfære. Til slutt skapes illusjonen av at disse hendelsene *spiller like liten rolle* som Wilfred og hans miljø synes at de gjør.

Særlig slutten av første bind blir behandlet som om utviklingen i den dynamiske sfære nå for lengst er glemt, forbigått og irrelevant for den som leser. Jan Bjøndal oppsummerer slutten slik.

Romanen slutter også med at Wilfred roter seg opp i store vanskeligheter. Han blir slått ned, og praktisk talt naken og i forkommen tilstand våkner han en blank søndags formiddag, gjør skandale, blir jaget og til slutt halt opp av kloakkvannet i sjøen nedenfor Ekeberg. (Bjøndal 1998: 110-111)

Fokuset til Bjøndal ligger her fremdeles hos Wilfred. Bjøndal har tidligere i analysen gitt til kjenne at han mener Wilfreds tragedie er et slags tap av ansikt: "[Det] inntreffer en katastrofe i livet hans. Han blir funnet under ynkelige omstendigheter i et hus på Hurum midtvinters tid." (1998:110), og har i behandlingen av slutten fokus på at Wilfred roter seg opp i store vanskeligheter og "gjør skandale". Her kan man nesten se at Bjøndal behandler den dynamiske sfære i omtrent samme ordelag som diskursen gjør. Han formulerer at Wilfred *blir jaget*, ikke at representanter fra den dynamiske sfære jager *ham*, og gir en

resyméaktig beskrivelse av Wilfreds forfølgerskare slik at de blir like ”navnløse” som i romanen. Samtidig er det formmessige trekk ved romanen som peker på at disse mennene visst er navnløse fremdeles, men har vært navnløse *for lenge* – uten at denne bevegelsen redegjøres for.

Og Bente Christensen gjør rede for slutten slik:

På siste side i trilogiens første bind får vi plutselig avstand mellom fortelleren og hans hovedperson.[...] Vi har sagt at bind én var tenkt som en enkeltstående roman, og dette brå skiftet fra fremstilling innenfra til fremstilling utenfra kan være en måte å ta avskjed med hovedpersonen på. (Christensen 1993: 75)

Christensen er i vel så stor grad farget av å ha fulgt Wilfred gjennom en roman som Bjøndal. Diskursen har neglisjert den dynamiske sfære, men i slutten kommer elementer fra denne sfæren tilbake med voldsom kraft. At behandlinger av slutten her *fremdeles* har all fokus og omtanke for Wilfreds indre sfære, kan tyde på hvor suggererende romanens entydige underminering av den dynamiske sfære har vært.

Fremfor at slutten er ”en måte å ta avskjed med hovedpersonen på”, vil jeg hevde at den tar et oppgjør med de to sfærenes undervurdering av den tredje, og hvor det som har vært en fokusmessig avledningsmanøver avsløres. ”[Romanen] ender med at han fiskes opp av fjordens gjørmete kloakkvann av en gruppe ukjente menn”(1993: 56), skriver Christensen et annet sted. Disse mennene er fremmede for *leseren*, og det er det som er avledningsmanøveren – for de burde ikke vært det. De er ansiktsløse, men *representanter* for de krefter i verden som både Wilfred, hans hjemlige miljø og romanens fokus har skviset ut av sin sfære.

At slutten gir vesentlige og nye opplysninger om kreftene og virkemåtene i den dynamiske sfære, er et poeng som forskningen ikke har gjort rede for. I innledningen av denne oppgaven påstod jeg at forskningen har viet formen og struktureringen av elementene for liten oppmerksomhet – og min kommende lesning av slutten er nettopp basert på å lese dens plassering og omfang i verket.

5. Formen som kilde til verdistandpunkt

Man leter forgjeves etter et livssyn, som ved siden av å avsløre også gir en positiv løsning på livets mening.

- Johan Due, *Adresseavisen* 1955.

5.1 Den implisitte forfatter skjult i formen

Christensen har som hovedmål med sitt kapittel “Komposisjon” å se etter et verdisystem i romanen ved hjelp av narratologiske verktøy. Oppgaven min er i hovedsak et svar til Christensens narratologiske analyse, og hennes oppsummering og avslutning av komposisjonskapitlet var det som i mine innledende, kreative faser avgjorde at det var denne oppgaven jeg skulle skrive. I leting etter verdispørsmål, skriver Christensen:

Jeg tror vi finner en av grunnene til kritikernes frustrasjon over *Lillelord*-trilogien i usikkerheten omkring de andre personenes bedømmelse av Wilfred: En kan i grunnen si at begge fortellerne, både den anonyme og Miriam, er pålitelige, men fokuseringen gjennom ”upålitelige” figurer gjør at vi ikke får noe klart svar på hvordan vi skal oppfatte Wilfred. Leserne, som er vant til å følge visse konvensjoner, får problemer med å finne den implisitte forfatters verdier. Skal Wilfred fordømmes eller ikke?(Christensen 1993: 82)

At karakterene på motivplanet har ulik begeistring for Wilfred og at leseren ikke vet om karakterene kan ”stoles på”, er etter mitt skjønn ikke et godt argument for at et verdistandpunkt er utilgjengelig, i hvert fall ikke om man leser første bind selvstendig. For leseren er i en uovertruffen posisjon til å vurdere Wilfred, kun leseren blir presentert for begge verdener samtidig: Gjennom talehandlinger hvordan Wilfred opptrer og oppfattes i verden, og gjennom hans indre verden får leseren se hvordan Wilfred selv vurderer og bearbeider det som skjer ham. At leseren skulle behøve å lite på andre karakterers bedømmelse av Wilfred for å vite hvordan man skal forholde seg til ham, kan virke som en unødvendig omvei – hvis man likevel skulle insistere, er ikke hypotesen uproblematisk.

For den anonyme fortelleren som Christensen her skriver man kan oppfatte som pålitelig, er den samme hun mener ”så å si *er* Wilfred”(1993: 73). Fremfor at en pålitelig forteller viser frem karakterer man ikke kan stole på, er det riktigere å formulere at

karakterene *blir utlevert av en upålitelig forteller*. Hvis man husker på dette, er det ikke umulig å gi de ”upålitelige” karakterene verdimeslige valører. Det er den upålitelige fortelleren som latterliggjør onkel Martin og som eventuelt kan gjøre leseren usikker på Martins oppfatning av Wilfred – men dersom man husker at karakteristikkene kommer fra en frustrert unggutt, og heller vurderer Martin ut fra hans handlinger og talehandlinger i romanen, er det ikke vanskelig å se at hans kritikk av Wilfred er solid og velbegrunnet. Christensen skriver så:

Ved denne første gjennomgangen av de kompositoriske virkemidlene i *Lillelord*-trilogien håper jeg å ha vist at teksten slett ikke er tilfeldig komponert, men at tekstelementene henger sammen og peker gjensidig på hverandre. Jeg håper også å ha fått frem hvordan fiksjonsnivået og narrasjonsnivået står i en dynamisk dialog, hvordan Borgens tekst hele tiden balanserer mellom virkelighetsillusjonen og det vi kan kalle narrasjonens egenverdi. *Endelig har vi vel også sett hvordan en narratologisk analyse er en nødvendig, men ikke tilstrekkelig hjelp i en verdidiskusjon og en videre tolkning av verket.* (Christensen 1993: 83-84, min kursivering)

Min vurdering er at Christensen ikke har gjort en *utfyllende nok* narratologisk analyse, og at en verdidiskusjon av verket er innenfor narratologiens grep. Men de narratologiske funnene må *brukes* til noe, de må være grunnsteiner som kan forankre nettopp en videre tolkning av verket.

Som jeg nevnte i oppgavens innledning, siterer Christensen så samtidskritikeren Johan Due i Adresseavisen:

er det bare forfatterens mening å blottlegge, avsløre, konstatere? Det er ikke en gnist av forsøk på å helbrede, forbedre, reformere. En leter forgjeves etter et livssyn, som ved siden av å avsløre også gir en positiv løsning på livets mening. (Adresseavisen, 3/12 – 1955, i Christensen 1993: 83)

Og Christensen avslutter i virkeligheten sin søken etter verdispørsmålet her. Fremfor å utfordre Dues opprop med et forslag til et verdistandpunkt skrevet inn i teksten, forsoner hun seg med at Borgen ikke har lagt et i romanen:

Antakelig synes han ikke at romanens viktigste oppgave er å fremstille et fasttømret verdisystem som leseren kan bringes til å akseptere, kanskje mener han ikke at forfatterens fremste plikt er å ”forbedre” og ”reformere” (Christensen 1993: 83)

Den implisitte forfatters verdier, som verken Johan Due eller Christensen ser i verket, mener jeg kan letes etter i romanens *form*. Det ligger subjektive føringer fra den hånd som velger ut

elementer og avgrenser verket, som gir hendelsene fasong og tildeler dem plass. I diskursens behandling av historiens handlingsgang ligger det implisitt alltid et standpunkt, et fokus, et valg – der Christensen argumenterer for at en narratologisk analyse ikke er tilstrekkelig hjelp i en verdidiskusjon, har analysen på samme tid unnlatt å redegjøre godt nok for dette valget, og unnlatt å integrere formfunnene i en fortolkning av verdimessige utsagn.

5.1.1 Lukács om verket som subjektiv avgrensing

Lukács ser som nevnt en forbindelse mellom sjelen som løsrevet og selvstendiggjort fenomen, og *litteraturens skiftende former*. Når sjelen blomstrer opp og får interesse for seg selv, kommer også oppbruddet av den avbildende form, og kunsten oppfattes som en *selvstendig* totalitet som sjelen selv har satt sammen. Siden det subjektive blikk blir gjenstand for mening i seg selv, blir også kunsten en *konkurrerende* totalitetsform til den verden den en gang ville avbilde.

Det ligger implisitt at trangen til å oppfatte kunstverket som noe selvstendig og løsrevet fra verden har vokst frem i takt – kulminasjonen av denne tilnærmingen ser man i nykritikkens autonomiestetikk, hvor verket oppfattes som å diktere egne premisser innenfor sine rammer, og er et selvoppholdende univers i seg selv, hvor elementene spiller sammen etter et totalitetsprinsipp – denne tenkningen har forgreninger fremdeles. Men Lukács er klokkeklar på at denne *selvstendige kunstens* elementer, som kan hevde at de refererer til og gjengir objektive elementer i verden, mister sin objektivitet i kraft av å være valgt ut:

Hvis fortelleren [...] antar den kjølige og overlegne krønikerholdning [...] eller om han tar for seg et lite hjørne av verden og gjør det til en blomstrende hage [...] så vil det alltid være hans subjektivitet som tar ut et fragment av verdenstilskikkelsenes umåtelige uendelighet [...] Avrundingen av disse episke formene er alltid subjektiv [...] Utvalg og avgrensing bærer i verket selv et tegn på deres opprinnelse i subjektets vilje og viten. (Lukács 2001: 40-41)

Et verks former, hvis man tenker på denne måten, kan aldri fri seg fra sitt utgangspunkt – det subjektive sinnelag som *valgte og avgrenset* elementene. Verket kan *hevde* å være en totalitet som virker på samme måte som elementene utenfor det, men det er fremdeles en totalitet *skapt av sjelen*, som ikke har full innsikt i verdens objektive virkemåter. Lukács skriver:

Hvor høyt subjektet enn måtte heve seg over sine objekter, vil det alltid bare være enkelte objekter det på denne måten vinner suverenitet over. Summen av dem vil aldri utgjøre en virkelig totalitet. [...] Den sirkel som subjektet trekker rundt det fragment av verden som det har valgt og avrundet, angir bare subjektets grense og intet som på noen måte kan være et sluttet kosmos i seg selv. (Lukács 2001: 42-43)

Disse tankene om verkets forhold til sin skaper og den verden det refererer til, kan fungere som bakgrunnsteppe til å fortolke verdiutsagn i *Lillelord*. For Christensen leter etter den implisitte forfatter hovedsakelig på *motivplanet*. Det er riktig at det ikke finnes noen fordømmende utsagn om Wilfred i teksten, det er riktig at fortelleren ikke i ord utleverer sitt verdimesseige ståsted. Denne fortelleren deler imidlertid langt på vei Wilfreds psyke, og er ikke den stemme i romanen som bør lede an i vurderingen.

Men hvis man følger Lukács' tanker om form som uløselig forbundet til *det sinnelag som skapte den*, følger det at den skapende kraft har lagt igjen spor av sine verdier og standpunkt i avgrensingen og utvelgelsen av verkets elementer. Hovedessensen i *Romanens teori* er at sjelens frigjørelse fra naturen skaper formoppløsning, at en mimetisk gjengivelse av en meningsfull handlingsrekke løses opp av det subjektive blikks forhold til denne handlingsrekken, og at det er en *direkte sammenheng* mellom skaperkraftens nyvekkede behov og litteraturens formforandringer.

Hvis man godtar premisset om at sjelens bevegelser korrelerer formforandringene, kan narratologien, i sin avdekking av formen, også se etter spor som skaperkraften har lagt igjen. I valget av historiens elementer, og i de ulike teknikker diskursen har for å fokusmessig favorisere deler av denne historien – som når den utpensler, hopper over eller innskrenker den – kan man argumentere for at det ligger et *verdistandpunkt*. Det subjekt som plukket elementene og formet fremstillingen gir til kjenne at det har tatt *disse* valgene og ikke andre. Av alle verdens elementer har det blitt skrevet om akkurat *disse*, av alle mulige utforminger er det *denne* som fremligger, og en slik avgrensing kan sees som en ytring i seg selv. Et standpunkt som kan lede til de implisitte verdier og holdninger som ligger hos subjektet som valgte.

Når det har vært tendenser i *Lillelord*-forskningen til å undervurdere romanens form, *samtidig* som det formuleres at verdimesseige standpunkt er vanskelig å få øye på, er det tydelig at et nytteområde narratologien kan ha, er oversett. Sammenhengen Lukács skisserer mellom skaperkraften og formen, er likevel ingen etterprøvbar vitenskap. Hvis et verdimesseig standpunkt skal letes etter i formen, må man ikke sky *fortolkning* av de narratologiske avdekkingene.

5.1.2 To verdiutsagn som ligger i komposisjonen

Jeg har til nå skissert det jeg har kalt maktbalansen i verket mellom en realistisk, ytre handlingsgang og Wilfreds subjektive persepsjon av denne handlingsgangen – og i den ytre handlingsgangen har jeg skilt mellom hva som skjer i Wilfreds nærmeste miljø og hva som hender i verden utenfor dette. Det er mulig å hevde, ved å se hvordan romanen velger ut og plasserer elementer fra hver side av denne maktkampen, *to verdimeslige utsagn* som ligger implisitt hvis man fortolker formens sammenheng med motivplanet. Et utsagn om hva som er *Wilfreds sfæres problem*, hva som forårsaker dette problemet og hva den behøver for å kunne nøste det opp. Og et utsagn om hva som er *den ytre verdens krav*, hvordan man må forholde seg til denne verden, og hvilke forhåndsregler man må ta for å kunne gli harmonisk inn i den.

Disse verdiutsagnene har forskjellige kilder i verket, og må finnes gjennom konvensjonelle måter en leser gir forventning og betydning til elementene i et verk på. *Wilfreds sfæres problem* kan særlig fortolkes ut fra den strukturerte *rekkefølgen* av handlinger, hvordan Wilfreds sinnstilstand forandrer seg i disse overgangene, og hvordan diskursens behandling av historien følger disse stemningsskiftene ved å løse opp den realistiske, ytre handlingsgangen. Og *den ytre verdens krav* kan fortolkes ut fra de plasseringspunkter elementer fra den har i den helhetlige strukturen – det kommer en påstand om den ytre verden i innledningen av romanen, og en konkluderende oppfølging av påstanden mot slutten. Begge plasseringer er ladet av betydning for en leser, og det verdimeslige utsagnet kan letes etter i denne konvensjonen av at enkelte plasseringer i verket utstråler spesiell viktighet for helhetsbetydningen.

5.2 Fortolkning av Wilfreds sfæres problem

5.2.1 En katalysator for Wilfreds skiftende sinnsstemninger: Wilfreds forhold til sin far

I løpet av romanen endrer Wilfreds stemningsleier seg brått og ofte. Med overdreven selvtillit og overskudd kan han handle i verden, like etterpå kan han synke ned i langdryge refleksjoner over egen barndom, plutselig løper han ut og setter fyr på en låve. Fra det

behagelige livet hjemme, rømmer han med ett til fru Frisaksens hytte midtvinters, og forkommer nesten. Fra å prate lett og ledig, melder han seg uventet ut av verden og blir stum. Disse skiftende stemningsleier har det tidvis blitt redegjort for i forskningen, spesielt utflukten til Frisaksens hytte – men jeg mener det er mulig å se at *alle* disse stemningsskiftene sentrerer rundt et spesielt motiv, som skinner så sterkt gjennom i verket at det blir drivkraften for Wilfreds handlinger: Mangelen på *autoritetsinngripen* i generell forstand, og savnet etter en *far* i en spesifikk forstand.

Flere av disse hendelsene, som alle er klimakser i romanens presentasjon av Wilfreds handlinger i verden, har foranledninger på motivplanet som på ulike vis berører Wilfreds forhold til å ikke ha noen autoritetsfigur i sitt liv. Det synes tydelig i hvilken grad Wilfred er preget av dette savnet hvis man ser *hvilke hendelser som avløser hverandre* i romanen. Jeg skal ikke analysere grundig alle motiver som sirkler rundt Wilfreds forhold til autoritetsfigurer generelt, og sin avdøde far spesielt – men avgrense meg til noen klimakser. Jeg skal presentere foranledninger og oppfølgingshandlinger til *ranet*, *ildspåsettelsen*, og *flukten til Frisaksens hytte*.

5.2.2 Wilfreds reaksjoner etter ranet, og hendelsene som avløser det

Romanen innledes med at Wilfred står i sitt trygge hjem, og ”mestrer” sin familie til fingerspissene. Kapitlet avsluttes med at han røper at han har en *annen verden* enn den familien vet om, at han har *mer* i sin verden enn de vet om. Og i neste kapittel, allerede på side 19, besøker Wilfred denne verden han har i hemmelighet og utfører ranet av tobakksjøden.

Men *umiddelbart* etter ranet, bare 10 linjer og noen spaserskritt etter at han unnslopp konstabelen, stopper Wilfred opp i en papirforretning, kjøper brevark og konvolutt, og forfalsker dette brevet til Susanna, med underskrift fra lærerinnen Signe Wolkswarts:

Disse linjer bare for å meddele Dem at Deres sønn Wilfred gjør ypperlige fremskritt i alle skolefag og utmerker seg ved en behagelig fremtreden.(27)

Dette er et umiddelbart innfall Wilfred får, og det virker lite tilfeldig at en så eiendommelig hendelse avløser ranet direkte. Forfalskingen av brevet har da også en fortolkningsmessig sammenheng med ranet: Wilfred sitter veloppdraget i sitt hjem og røper for leseren at han har en annen verden enn dette hjemmet, går direkte ut i verden og gjør ting ingen hjemme

ville drømt om at han kunne gjøre, og sender så sporenstreks beskjed hjem om *at alt er i skjønneste orden med ham*. En gutt gjør altså noe ingen autoritetsfigur ville tillatt ham, forfalsker så brev fra en *annen* autoritetsfigur, en som har ansvar for hans allmenndannelse, og sender brevet hjem til den *nærmeste* autoriteten han har igjen i familien, hvor det i essens står ”alt er bra med meg”.

Fortolkningsmessig er det vanskelig å se denne avløsningen av hendelser som annet enn at Wilfred utøver *skjult kommunikasjon*, på den måten at brevet kan fungere som en test – ”tror du på meg mor, eller ser du at jeg trenger å bli grepet tak i?” – eventuelt som en sabotering av hvor lett det faller ham å opptre slik i verden. En gutt som hadde et oppriktig ønske om å holde sine handlinger skjult, ville latt være å sende et sånt brev. Wilfred vet instinktivt at denne handlingen er risikabel og vil få følger – eller i hvert fall burde få det.

Christensen skrev at hun valgte å holde *ellipsen* som fenomen utenfor analysen av verket, og jeg skrev at jeg skulle hente fenomenet frem i dette kapitlet – og det er nettopp direkte etter at Wilfred har postet brevet at diskursen gjør et *tidsmessig hopp*. Dette er et tydelig signal om diskursens fokus. Dersom målet hadde vært å knytte spenning til selve ranet, ville diskursen kunne ha hoppet direkte etter det, latt leseren smake på hendelsen, latt leseren ha ranet i minne før neste hendelse ble introdusert. I stedet hoppes det etter sendingen av brevet, som impliserer at det var *dette* som var den virkelige hendelse det var verdt å avslutte med i tekstsegmentet. Diskursen lander en dag eller to etter avsatsen, rett inn der Wilfred hører ”Postbudets brummende morgenhilsen”(27) og vi befinner oss på det tidspunktet hvor brevet når frem.

Der diskursen hoppet fra ranet og sendingen av brevet, kommer det nå en direkte oppfølging av begge hendelser. Susanna leser det forfalskede brevet og går rett på limpinnen ved å bli rørt og stolt. Men hun føler seg også truet og ”udyktig i forhold til [...] et menneske med utdanning og erfaring og sikker viten”(28), og får en trang til å bedre fylle sin oppdragerrolle, sette sin sønn inn i verdens virkemåte. Det er *denne* ansvarsfølelsen som får henne til å lese opp notisen i Morgenbladet der ranet nevnes. Wilfred kaster opp på tallerkenen av å høre på, og reaksjonen er fortolkningsmessig tvetydig: Det er en gyldig lesning at Wilfred blir kvalm over at handlingene hans i den dynamiske sfære får konsekvenser han ikke har forutsett, og ikke orker å anerkjenne. Men det er også en gyldig fortolkning at Wilfred blir kvalm fordi Susanna blir presentert for hans *skjulte kommunikasjon*, men går rett på det agnet han et eller annet sted håper hun skal gjennomskue. Her ser man hans indre tankeverden da det skjer: ”Kvalmen jog opp i ham.

Det var kommet for uventet. At det sto i avisen. At hun tok det på den måten, kanskje aller mest det.”(29). Måten Susanna tar ranet på er imidlertid verken veldig fordømmende eller strengt – bare lettere oppgitt. Det er definitivt mulig å lese Wilfreds reaksjon som et ønske om at autoritetsfiguren i hans liv så hva han drev med, og grep fatt i ham.

Den påfølgende hendelsen i romanen styrker denne lesningen, for Wilfred går nå på skolen og oppfører seg bevisst så på kanten at Signe Wolkswarts faktisk setter seg ned og skriver et brev til Susanna, med motsatt budskap av det han forfalsket. Der Susanna lot seg lure, presser Wilfred her frem en *ny* konfrontasjon, tydeligere enn den hun overså. Dette virkelige brevet treffer spikeren på hodet. Wolkswarts skriver eksempelvis: ”Det er som om elevens situasjon på en skole ikke riktig vil gå opp for ham [...] Det virker [...] som en skjult opposisjon mot den nødvendige disiplin eller kanskje mot skolen som sådan”(37-38).

Wilfred skjuler dette brevet for Susanna, og forfalsker øyeblikkelig et avvergende brev tilbake til Wolkswarts, men dette betyr likevel ikke at han ikke *ønsker* å bli tatt. At han forfalsker et nytt brev, blir en slags bekreftelse av at det ikke er noen hjemme til å gripe tak i ham, at han slipper unna hvis han vil. Og det er en gyldig lesning at Wilfred ikke vil gjøre det for lett for Susanna, at han har et indre ønske om at hun skal kjenne ham og se hans skjulte kommunikasjon, ikke først reagere når det skrives overtydelig i ansiktet hennes.

Etter å ha lest brevets advarsel om at han har et problem med autoriteter, oppsøker Wilfred straks vennen Andreas. På veien ser han inn gjennom tilfeldige vinduer: ”han så menn sitte i skjorteermer, lesende over spisestuebord [...] noen steder så han også barn [...] Han visste at den som satt slik bøyd over bordet og leste, det var *faren*”(39). Og dette gir en glidende overgang til diskursens *første presentasjon* av Wilfreds far, der han minnes ham slik han satt bak tynn sigarrøyk. Besøket hos Andreas kulminerer med at Wilfred avslører at han er der med den hensikt å ”ville stjele seg til et blick på faren hans”(40). Og når Wilfred forlater Andreas, og Andreas forteller at han liker Wilfred godt, løfter Wilfred hånden og slår ham: ”Det virket halvt som straff, halvt som kjærtegn”(44).

Alle disse autoritetsmotivene opptrer direkte etter at Wilfred har sendt skjult kommunikasjon til Susanna. Der hun ikke makter å gripe tak i kommunikasjonen, titter han sentimentalt inn til andre hjemms fedre, minnes sin egen far, sniker seg til et besøk hos faren til Andreas, og gir selv Andreas et ”autoritetsdask”, halvt som straff, halvt som kjærtegn. Kapitlet ender med at han finner frem et gammelt bilde av ham og faren hjemme: ”*Far og sønn* skrev han med morens skrift under bildet i albumet.”(46)

Underveis i dette tekstsegmentet har Wilfred tenkt: ”Han var fylt av en sval lykke der han gikk, fordi han ikke hadde noen far. Han kjente det som en takknemlighet mot moren som hadde latt ham være alene med seg.”(39-40). Dette utsagnet skal man ikke ta som troverdig. Wilfred selv tror kanskje han mener dette, men hendelsene i romanen, hvis man fortolker måten de avløser hverandre på, gir et klart signal: Wilfred søker etter noen som kan *se* hva han gjør, og stoppe ham.

Og der ellipsen hoppet fra sendingen av brevet og landet noen dager senere til der brevet kom frem, forlater diskursen handlingsgangen her, hvor Wilfred skriver ”far og sønn”. Til nå har leseren fått servert handlingsgangen nokså tett, alt innenfor et tidsspenn på noen dager. Hoppet i tid som inntreffer nå, er på *nærmere tre uker*. Dette er et tydelig signal: I de første kapitlene presenteres Wilfred først *hjemme* i kontroll, deretter *ute* på tokt, og deretter som *søkende* etter at noen skal se hva han driver med. Å forlate handlingsgangen her gir de siste hendelsene egenskapen av å oppsummere de foregående. Tidshoppet er så stort at det som hender før blir et eget og ”samlet” segment i romanen, og dette segmentet lander konkluderende på at Wilfred savner sin far. At dette savnet ”avrunder” den første, innledende presentasjonen av Wilfred som karakter, tyder på at dette savnet ikke er øyeblikkstanker, ikke vilkårlig utplukkede minner, men representative og sentrale tilstander hos ham. Som om diskursen sier: ”Vi kan ta en pause nå, lesere, for det viktige med det hele har akkurat blitt fortalt.”

5.2.3 Autoritetsmotiv som foranledning til ildspåsettelsen

I romanen blir ikke ranet gitt noen spesiell foranledning, men ildspåsettelsen etterfølger flere momenter *som henter opp tråden* fra Wilfreds skjulte kommunikasjon etter ranet. På det ytre handlingsplanet er det få og nokså antiklimatiske hendelser direkte før ildspåsettelsen. Han har en samtale med Susanna, setter seg på sengen, reiser seg og går ut. Men samtalen dreier seg om at Susanna har fått et nytt og ekte brev fra Signe Wolkswarts, et annet enn bekymringsbrevet. Wilfred har tatt seg sammen på skolen for å ”glede” omgivelsene, og Wolkswarts skriver at hun er fornøyd med Wilfred *nå*, og at han kanskje vil bli best til eksamenene *likevel*. Her kan man øyne den konfrontasjonen Wilfred har lengtet etter, her har Susanna anledning til å gripe tak i den mistenkelige formuleringen i brevet, en ambivalens som korrelerer hennes egne, vage bekymringer. Men hennes inngripen i hans liv blir aldri

kraftigere enn dette: "Har du ikke vært flink og flittig hele tiden da?"(71). Wilfred, som bestandig manøvrerer med presisjon og vidd, svarer dette:

Trangen i ham til å overgi seg møttes av en motsatt trang: til å la mysteriet stå åpent, til å skremme henne med langsomme midler. Han sa, likegyldig: "Å, det var en tid innimellom det gikk riktig skitt. Kanskje hun tror hun har skrevet til deg om det"(71)

Her synes det tydelig at Wilfred ikke vil *avslutte* dette, ikke forsøker å få fred i sin verden, men etterlater heller en åpning Susanna kan følge opp. Susanna, som flere ganger i romanen har latt tankene fare over at det er noe foruroligende med hennes lille gutt, blir her invitert inn i hans liv med muligheten til et oppfølgingsspørsmål: "Hvordan gikk det skitt?". Hun griper ikke denne sjansen, men pensler straks inn på et helt annet samtaleemne: Om Wilfred vil bli med på Skovly også *denne* sommeren, selv om de er invitert annetsteds.

Susanna responderer på nye opplysninger om Wilfred med å straks minne ham på det *velkjente og kjære*, det sted der de har vært mor og barn om somrene. Der Wilfred snuser på mørke sider ved voksenlivet, trekker Susanna ham tilbake til det barndomsriket hun klarer å forholde seg til. Wilfred har *bedt om* bli sett av henne, men blir det ikke – og det er *direkte* etter denne episoden at diskursen spinner ut i et av de lengste tankereferatene i romanen, der ingen opplysninger om nåtidsplanet gis, men Wilfred smaker på barndomstraumer, et selvmordsforsøk på Skovly, og flere ganger lar tankene stryke over ordet *far*.(75-88)

Etter 14 sider med dette tankereferatet, reiser Wilfred seg og går direkte ut og tenner på låven. Ikke ett sted til nå i romanen har Wilfred vist respekt eller interesse for verden, for fenomener i den. Ikke én gang har han tittet mot skumringen og tenkt: 'for en fin himmel'. Men *her* gjør han det, så å si for første og siste gang:

Det var måneskinn og lyst [...] Hvor skulle han hen? Han lot månen bestemme! [...] Jeg lar månen bestemme, sang han og var glad for innfallet [...] Lille Frogner gård lå og svømte i måneskinn.(89)

En fortolkning av ildspåsettelsen som handling må ikke overse hvilke foranledninger den har, og hva som følger etter. Struktureringen i romanen gir et tydelig signal: Wilfred har på et tidligere tidspunkt etterlatt seg spor som gjør det mulig for hans eneste autoritetsperson å gripe inn. Her samles disse sporene i teksten, og Susanna overser dem på ny. Wilfred går så direkte ut og gjør en *ny* sjokkerende handling der ute i verden, en ny handling som enhver autoritetsperson ville stoppet. Og der Wilfred ikke har en slik person, opphøyer han *månen* til å bestemme. Wilfred har slett ikke i sin personlighet å tro på ting utenfor *seg*, ingen andre

steder gir han fenomener som *skjebne* eller *flaks* noen tiltro. Men når den personen han trygler om at skal være en autoritet for ham viker unna, utnevner han en *ny autoritet*, som står over ham og fører ham gjennom handlingen. Denne utnevnelsen er ingen god erstatning – månen er en *blek* autoritet, uten evne til å gripe inn, og har samme egenskaper som både Susanna og Wilfreds avdøde far: Som Susanna har månen innsyn, men ingen inngriperevne. Og som faren hviler månen i himmelen og er med på reisen, som det er vanlig å tenke om de avdøde. Og hvis det er månen som bestemmer og kaster lys på Lille Frogner gård, er det også Wilfreds bleke autoritetsfigurer som ”fører” ham til gjerningen. Struktureringen i romanen sier implisitt: Wilfred tenner på låven *fordi* Susanna ikke griper tak i ham når hun skal.

Det er ennå ikke i forskningen blitt fremmet et forslag om hvor *tydelig* disse autoritetsmotivene avløser og refererer til hverandre. Om man analyserer struktureringen av disse elementene, er det mulig å tolke frem et skjult signal, et skjult budskap fra Wilfred, som *ikke* røpes konkret i teksten, men kan forstås etter en fortolkningsmessig analyse av hendelsenes sammensetning: Hans handlinger i verden drives av et autoritetstraume.

5.2.4 Autoritetsmotivet som desillusjonsmoment

Kjernen av Lukács’ desillusjonsbegrep står i et tydelig slektskapsforhold til Wilfreds søken etter en autoritet. Jeg skisserte en rask analogi i innledningen av kapittel 2, hvor menneskehetens transcendens fra en tilstand underlagt naturen og de ting som sto over, kunne sees i sammenheng med hvordan den unge voksne sliter løs røttene fra barndommen og *selv* blir den instans som gir mening til sitt liv, ikke lenger er en som underlegger seg den lærdom om verden som foreldrene er garanti for. Og desillusjonsbegrepet til Lukács har samme spor av en slik bevegelse i et autoritetshierarki. For de gamle grekere var ikke sjelen i en posisjon den kunne *la være* å underkaste seg, som et barn for en far. Frigjørelse fra disse gudene plasserer sjelen øverst i hierarkiet, og i *Romanens teori* ligger det en påstand om at dette er en *hjemløs* posisjon for mennesket. Mennesket er, i klartekst, ikke laget for å være øverste autoritet. Sjelen blir forvirret, for den øverste posisjonen var ikke utgangspunktet, og den avbildende, handlingsdrevne formen i kunsten løses opp fordi sjelen *ikke vet hvor den skal rette sine krefter*, og vender blikket mot seg selv.

Denne essensen av desillusjonsbegrepet kan fortolkes å være i et korrelat til *Lillelord*. Verden mangler farge og smak for Wilfred. I desillusjonsromantikken fremstår ikke

omverden tom for mening fordi den *er* det, men fordi sjelen ikke *føler* den har noe over seg som den kan rette seg etter. Heller ikke Wilfred har noen å underkaste seg i sin verden. Selv ikke *fortelleren* klarer å stå over ham, utlevere ham, fortelle at han er deprimert – Wilfred styrer på et vis fremstillingen av seg selv i romanen. Og hvis man fortolker Wilfreds handlinger, kan man se at han skriker av hjemlengsel, et ønske om å returnere til en tilstand hvor noen avløser ham fra hans øverste posisjon i hierarkiet. Hans hjemlengsel får *konkret form* der han søker etter en hånd til å tegne de grenser han selv ikke klarer. Og der sjelen en gang hadde en autoritær guddom å underlegge seg, hadde Wilfred en gang en autoritær far. Per Buvik peker på at Wilfreds forhold til sin avdøde far minner om et slikt hierarkisk forhold mellom mennesket og dets Gud:

Lillelords farskjærlighet får endog et religiøst skjær: ”han sto foran portrettet av faren og beveget munnen som i bønn” (ss. 238-239). Som foran en guddommelig skikkelse står han foran portrettet av denne mannen hvis lengsel må ha vært uten grenser. (Buvik 1976: 84)

Og som et korrelat til at sjelens hjemløshet løser opp litteraturens former, kan man i *Lillelord* se at det er *Wilfreds savn etter en autoritet* som løser opp den realistiske, ytre handlingsgangen i romanen. Jeg skal ikke trekke en uslitelig parallell mellom *Romanens teori* og *Lillelord*, for jeg er selv en subjektiv sammenfatter og videreformidler av begge verk, men mønsteret er likevel påfallende. Når alle de grep diskursen gjør for å pensle fokus vekk fra den ytre handlingsgangen i romanen, opptrer i nærheten av at Wilfred på motivplanet mer eller mindre direkte blir minnet på fraværet av en gjeldende autoritet som står over ham.

For Wilfreds lange og avslørende tankereferater og barndomserindringer – tydelige avbrekk fra nåtidsplanets hendelser – dukker opp i romanen *spesielt* der Susanna ikke ser ham eller griper tak i ham som en autoritet. Det lange og allerede nevnte tankereferatet like før han reiser seg og tenner på låven, kommer som et direkte resultat av at Susanna ikke ser hans skjulte kommunikasjon. Etter ildspåsettelsen, fremdeles ute og så vidt i ly for politiet, setter Wilfred seg ned og slipper til en tilnærmet fri bevissthetsstrøm over ulike erindringer som bygger opp til den gutten han har blitt. (94-97) At Wilfred i en så presset situasjon straks slipper til barndomsminner, tyder på en latent *hjemlengsel*, som her kanskje har fått et løsenord: Når ildspåsettelsen bør leses som en reaksjon på at Susanna ikke ser ham, når politimannen, landets myndighet, *heller* ikke får grepet tak i pyromanen og Wilfred nå får et

sekund fri – kan også den umiddelbare trang til å granske fortiden handle om hjemlengsel til en tid *før* Wilfred følte seg uovervinnelig på denne måten.

Og diskursen hopper også i tid – en tydelig subjektivistisk inngripen på en jevnt, fremadskridende historie – *spesielt* på de steder der autoritetsmotiver kommer frem i teksten. Leseren forlater Wilfred eksempelvis der han skriver ”far og sønn” under bildet, og peiler seg inn på handlingsgangen igjen først tre uker senere. Ingen av de store tidshoppene diskursen gjør, har dramatiske, ytre handlingsrekker som avsluttende elementer før hoppet – før de fleste store tidshopp har Wilfred enten vært i kontakt med sin mors manglende inngripen, eller på annet vis blitt minnet om sin døde far.

Selv fortellerens fremstilling av karakterenes tanker og psyke påvirkes teknisk i nærvær av autoritetstraumet. I det lange tankereferatet før ildspåsettelsen tenker Wilfred:

Han ville det gode for det ondes skyld, og det onde for det godes. Drukne ville han; søle seg til for å kunne bli ren for å søle seg til for å bli ren... Falle ville han, for å kunne stige, for å falle for å stige.(87-88)

Wilfred er her i en tilstand hvor han er tydelig påminnet at han mangler en autoritet, og fortelleren beveger seg nå helt nær Wilfreds psyke og gjengir tankene i en teknisk intens og fortettet form, hvor ingen separat fortellerinstans kommer til syne. Den vanligvis balanserte psykegjengivelsen blir som mest intens og glir ofte over til fortalt monolog *nettopp* når Wilfreds indre tankeverden beveger seg over ting som er knyttet til hans autoritetstraume.

Traumet er altså så sterkt at det legger formmessige føringer på *hvor og når* diskursen tar en pause fra den rene handlingsgangen, *hvilke* av hendelsene den hopper fra og ender på, og hvordan fortelleren teknisk fremstiller karakterenes tankeverden. Og det er nærliggende å argumentere for at *hele* diskursens samlede fokus om Wilfreds stemningsleier, og tilsvarende negering av den ytre handlingsgangen i den dynamiske sfære, er nøye knyttet til dette traumet. På samme måte som formoppløsningen, slik Lukács beskriver den, har sammenheng med sjelens løsrivelse fra autoritære guder. En løsrivelse som fører til forvirring og søken i etterkant.

Om en tydelig autoritetsfigur i Wilfreds liv ville nøstet opp problemene og gitt ham et mer balansert forhold til verden, er ikke nødvendigvis gitt. I *Romanens teori* fremmer Lukács tanken om at det er for sent for sjelen å snu, det er ingen vei tilbake. Men *Lillelords* struktur fremmer likevel et tydelig *forslag* om at det er sammenheng mellom hans desillusjonisme og mangelen på en nær autoritet i familien, og at det er dette som er det kritiske og handlingsfremdrivende punktet i romanen. Og hvis man godtar at dette traumet

driver både Wilfreds følelsestilstand og romanens form, må man se om det finnes noen *forandringer* i ham, om traumet fremstår stabilt eller om det heller ligger *spor av gnist* fra den implisitte forfatteren, et hint om det er noe på motivplanet som har ekstra påvirkningskraft til å dytte Wilfred i den ene eller andre retning som kunne avløst ham fra hans desillusjonisme.

5.2.5 Kontaktilje som drivkraft bak flukten til Frisaksen

Flukten til Frisaksen – hvor Wilfred i desperasjon tar seg inn i hytten hennes, finner henne død og melder seg ut av verden ved å bli stum – blir ofte karakterisert som et klimaks i romanen, men har kanskje ikke blitt satt i tilstrekkelig fortolkningssammenheng med Wilfreds autoritetstraume. Tidligere lot ikke Frisaksen seg imponere over redningsbragden der Tom nesten druknet, og Wilfred føler seg tydelig *sett* av dette, for han hadde slett ikke medmenneskelighet som drivkraft. Frisaksens holdning fremstår *befriende* for Wilfred, og han identifiserer seg med henne: ”Og med ett jublet det gjennom gutten [...] *Fru Frisaksen var den som ga fanden i alt!* [...] Som hadde nok i sin bitte lille tilværelse”(159). Han oppfatter henne som en like innesluttet skapning som ham selv, men som han ser besitte en viss ro og likegyldighet – hun er den *ensomme som har funnet sin plass*, ikke den ensomme som flakker hvileløst omkring.

Det er imidlertid et gyldig poeng at på samme måte som den latterliggjørende fremstillingen av onkel Martin gis av en forteller med troverdighetsproblemer, bør også de romantiserende karakteristikkene av Frisaksen som finnes i teksten behandles varsomt. Om hun har en egen og spesiell evne til å se og forstå mennesker, gis det sannsynligvis ikke nok troverdig informasjon om til å vite. I de direkte siterte talehandlinger fremstår hun mest som nettopp en innesluttet og grå fiskerkone. Men at Wilfred *oppfatter* henne som fri og forfriskende selvstendig, er viktigere enn diskusjonen om hun virkelig *er* det. At hun gis jublende karakteristikk, og at Wilfred ikke identifiserer seg med henne ett forsiktig skritt av gangen som et brent barn, men umiddelbart fylles av romantiserende følelser – er et tegn. Wilfred har et veldig *behov* for å bli sett av Frisaksen, så sterkt at det overskygger spørsmålet om han virkelig har blitt det. Det er Wilfreds reaksjoner på det han oppfatter at Frisaksen er som er vesentlig – og hva som hender *etter* dette møtet i romanen.

For møtet er Wilfreds indre sfæres første kontakt med et menneske i verden han føler ikke kjøper rollespillet hans, og kontakten resulterer i en gave fra Frisaksen, glassegget, en

liten gjenstand som dukker konkret opp i teksten som en *representant* i den materielle verden for noe som binder to mennesker sammen. Og dette glasset – representanten for Wilfreds første identifisering med et annet menneske – slipper inn fortidige og skjulte opplysninger om Wilfreds far. Glasset tilhørte Frisaksens sønn Birger, og en opprulling av fortidige hendelser inntreffer: Susanna forteller at faren holdt egget i hånden da han døde, og Wilfred ser sammenhengen: ”Er Birger fars sønn?”(181).

Der Wilfred har hatt en stabil, indre verden, identifiserer han seg nå først med et annet menneske, *samtidig* som det traumet som har forbindelse med hans isolasjon *endres*. Wilfred viser nå først en slags vilje eller driv til å ta kontakt med sitt traume, for det er *han* som spør og graver etter glassets sammenheng med faren. Dersom han her er inspirert av en han føler ikke spiller roller – møter han ikke nå oppmuntring av omgivelsene til å kunne tone ned sin fasade.

Først møter Wilfred Andreas og hans far i Frognerparken – og der Wilfred tidligere har beundret og misunnet Andreas’ forhold til sin far, er dette tekstsegmentet egnet til å vise at også *de* forstiller seg:

”Er – er Andreas’ mor bedre nå?” spurte han forsiktig.
Det gikk en sky over ansiktet på den voksne mannen. ”Hun blir aldri frisk” sa han. ”Men nevnt det ikke for Andreas.”(186)

Etter dette kommer et langt tidshopp som ender der Wilfred blir med den franske piloten opp i flyet over Etterstad. Der Wilfred ”jublet” inne i seg over den fasadefrie Frisaksen, brast først nå en illusjon om Andreas’ forhold til sin far, før han her på ny blir oppfordret til å spille en rolle. Hele Etterstadsletta har spenning og iver knyttet til denne hendelsen, men for Wilfred blir flyturen en lang og subjektiv opplevelse, hvor han ensom og isolert troner høyt over en utydelig menneskemasse: ”og langt der ute bak tauene så han menneskemengden som noe tykt, mørkt som ikke vedkom ham og ikke hørte til i hans verden.”(198) I dette misforholdet mellom folkets spenning og Wilfreds isolerte ensomhet, blir han likevel nødt til å fremstå engasjert og spent. Der Wilfred først følte seg *sett* av den ene, må han her igjen spille en falsk rolle foran de mange.

Flyturen bygger så direkte opp til det erotiske møtet med Kristine. Der Wilfred virket lettet over at Frisaksen ikke kjøpte fasaden hans, kan man se at han nå gjør det som *kan* være en fasadefri kommunikasjonshandling av kjærlighet; en kroppslig sammensmelting. Samleiet med Kristine er likevel ikke kommunikasjon mellom to

mennesker, men *tre*, for det har betydelig forbindelse med Wilfreds farstraume. Som Per Buvik peker godt på:

Samleiet mellom de to foregår så å si i farens tegn, da han er nærværende både *i* de to elskende og utenfor dem, på det portrettet som står på stolen i Wilfreds værelse. (Buvik 1976: 82)

Psykologisk kan man fortolke at faren er *hovedpersonen* i samleiet: Kristine tiltrekkes ikke av den forvirrede unggutten Wilfred, men av at han har trekk som minner om hans far, og hun ligger på den måten med *sitt eget fortidige begjær*, ikke Wilfred slik han fremstår. Og Wilfred lar seg heller ikke oppsluke av dette andre mennesket. Han bruker utvidelsen av sitt erfaringsgrunnlag, sin nye rolle som *erobrer av erotikk*, til å forsøke å identifisere seg med sin far på de områder han ikke kunne *før* den erotiske innvielsen. Dette er en akt mellom to mennesker med en annen og underliggende agenda enn hverandre, og heller ikke i dette møtet kan Wilfred slippe sin fasade.

Wilfreds møte med Frisaksen etterfølges altså av tre hendelser som på hver sin måte ”oppfordrer” Wilfred til å forstille seg som før. Men der Wilfreds omgivelser på denne måten ikke har endret seg, har det endret seg noe *i ham*. Wilfreds farstraume har til nå ligget opplysningsmessig stabilt for både ham og leseren. Men etter at han identifiserte seg med Frisaksen får han *nye* opplysninger om sin far – Frisaksen var farens elskerinne, og Wilfred har en halvbror – som har tydelig justerende kraft på det bildet av faren han har hatt til nå.

Wilfreds lengsel og nysgjerrighet etter Andreas’ far endrer seg i takt – i Frognerparken *vemmes* Wilfred over denne mannen som forstiller seg for sin sønn, et rollespill Wilfred kjenner altfor godt fra Susanna. Men nå har minnet om hans *egen* far fått nye opplysninger, han kan vende lengselen og nysgjerrigheten etter andres fedre tilbake til sin *egen* – ved å forsøke å utforske og *kopiere* de nye sidene han har fått vite om for å forstå dem bedre. Rett etter samleiet ser Wilfred mot portrettet av faren: ”For første gang i sitt liv kjente Wilfred en mørk strøm av slektskap mellom dette malte vesen som en gang hadde skremt ham – som om all alder var utslettet, all tid og alle avstander”(208). Og det er først *etter* at Wilfred får opplysninger om de skjulte, kjødelige sidene ved sin far at han gjennomfører samleiet med Kristine – den strukturelle sammenhengen disse omstendighetene har med hverandre, legger til rette for å fortolke at samleiet med Kristine er en form for bearbeidelse og *kommunikasjon* med farstraumet.

Dersom samleiet er en kommunikasjon med farstraumet, gjør det i virkeligheten ingenting for å bedre Wilfreds tilstand. Kristine ser ham ikke for den han er. Wilfreds forsøk

på å tre inn i rollen som den både Kristine og han selv lengter etter, bringer ikke den virkelige mannen tilbake. Og der Wilfred egentlig behøver en autoritær hånd, har han følt slektskap med sin fars seksuelle sider og på den måten utjevnet et hierarkisk skille mellom barn og foreldre. Samleiet med Kristine *tydeliggjør* at Wilfreds søken ikke leger traumet, at han ikke er klar for å møte mennesker på deres egne premisser, og at menneskene heller ikke møter ham på de premisser han behøver.

Wilfred merker kanskje selv hvor lite hans tilstand bedres, for hans gryende kontaktvilje får etter denne forvridde kommunikasjons handlingen direkte form. Det er *nå* Wilfred oppsøker Susanna, og har det som kan kalles romanens mest klimaktiske scene, samtalen der han forsøker å presse frem flere opplysninger om sin far. ”Er det så rart jeg spør? Du har jo aldri fortalt noe.”(212) sier Wilfred, og konfronterer henne utenfor det rollespillet de har innarbeidet seg. Susanna svarer nølende på noen ting og begynner uoppfordret å fortelle om andre, men det synes tydelig at disse tingene ikke holder for Wilfred: ”Hvorfor skjøt far seg?”(216). Dette er en *helt ny* opplysning for leseren, og et klimaks som handlingene kan sies å ha dreiet seg rundt.⁷ Susanna svarer: ” ”Han skjøt seg ikke.” Svaret kom som bestilt løgn.”(216)

Wilfred har til nå i romanen gitt skjult kommunikasjon til Susanna, men bryter for første og siste gang ut av det innarbeidede vanemønsteret og nevner med ord det de begge har tiet om – og han gjør det direkte etter å ha følt seg *sett* av et annet menneske, etterfulgt av at han får et voksende og skiftende traume som det er tydelig at de andre menneskene *ikke* ser. Dersom Wilfreds konfrontasjon med Susanna er et forsøk på å bryte ut av den tilværelsen han har hatt, er utgangen av samtalen et tydelig signal om at forandringer i deres forhold *ikke kommer til å skje*. Wilfred må vri opplysningene ut av henne, selv ta på seg en trøstende og autoritær rolle når Susanna synes dette blir vanskelig å snakke om, samtidig som hun heller ikke her vil vedkjenne seg de sider ved sin sønn som hun overser:

”Ja men mor, jeg er ikke barn lenger nå.” [...]

”Er du ikke?” sa hun.

”Nei, mor. Og det vet du jo. Vi kan ha det like fint for det – du og jeg...”

”Nei”, sa hun. (216)

⁷ Det var ikke riktig plass til det i oppgaven, men legg merke til at dette klimakset baserer seg på en fortidig opplysning som har blitt holdt skjult for leseren – at en opplysning som stammer langt forut for diskursens presenterte nåtidsplan får egenskapen av bære romanens klimaks, er et tydelig tegn på at fokuset ikke ligger på ytre, nåtidige handlinger. En fortidsopplysning utkonkurrerer her en ytre fabel, og tvinger seg inn som et element man ikke kan unngå å nevne i en parafrasering av romanens avløsning av hendelser.

Når den autoritetssøkende Wilfred her konfronterer sin nærmeste autoritet, er det *han* som har foreldrerollen i samtalen – som en myndig stemme gir Wilfred en opplysning om seg selv, *overser* hennes åpne undring ved å adressere at hun *egentlig* vet det, og må ta på seg rollen som den kloke som forstår at ”de kan ha det fint likevel.” Susanna er helt tydelig barnet i denne samtalen – og hele konfrontasjonen ender med at Susanna avleder oppmerksomheten: ” ”Det var egentlig noe helt annet jeg skulle snakke med deg om” ”(217), sier hun, drar frem igjen en tidligere samtale de har hatt om konfirmasjonen, og signaliserer at der Wilfred har behov for endring, er Susanna nå ferdig med den ærlige bearbeidelsen av deres felles traume og klar til å finne tilbake til gamle og overfladiske krangler om Wilfreds gryende voksenhet. ”Jeg skal bli best i alt jeg tar meg til”(218), avrunder Wilfred når han merker at Susanna er som en uforanderlig vegg, og planlegger et *nytt* og omstendelig rollespill for omgivelsene, tvunget i kne av at endringene i ham motarbeides der han ferdes.

Flukten til Frisaksens hytte bør sees i sammenheng med disse foranledningene. Det finnes tydelige signal om at det har *skjedd* noe i Wilfred etter møtet med Frisaksen, at han *selv* forsøker å få kontakt med dette traumet som nå endrer seg, men at omgivelsene, med Susanna i spissen, ikke svarer på hans kontaktilt. Wilfred forsøker så å bli ”best i alt”, men makter ikke lenger spillet – det er *nå* han rømmer til Frisaksen, utgangspunktet og kilden til alle bevegelsene i hans indre. Men denne kilden finner han død – og melder seg straks ut av verden ved å bli stum. Stumheten kan sees som en konkret materialisering av hans forsmådde indre verden: Da han nærmest i desperasjon forsøker å oppsøke den han føler *så* ham, den som også utløste all denne forandringen i traumet, men skjønner at hun er borte for alltid – lukker han seg med den hensikt å *ikke kommunisere på noe plan*, ikke en gang det overflatiske som han har mestret til nå. Etter å ha møtt Frisaksen og fått traumet i bevegelse, kan ikke det samme fasadespillet fortsette i kjølvannet.

5.2.6 Wilfreds sfæres problem

Fortolkningen av kontaktilt som drivkraft bak flukten til Frisaksen er psykologisk, kan argumenteres mot, og er ikke ment som denne oppgavens bærebjelke. Den er likevel tuftet på å se skiftende sinnsstemninger hos Wilfred som et resultat av opplysninger og motiver knyttet til et autoritetstraume, og gjøres på grunnlag av hvordan disse tingene er strukturert og balansert i teksten. Og fortolkningen er et *forslag* til at det er mulig å lese verdimesse

føringer fra den implisitte forfatter, dersom man ikke utelukkende leter på motivplanet, men også i struktureringen, avgrensingen og balanseringen av elementene.

Hvis man godtar fortolkningen, vil man se at Wilfred er avsondret, men ikke nødvendigvis fordi kontakt med andre mennesker er utelukket – det er *gal* kontakt med andre mennesker som er utelukket. Når han føler han kan gjennomskue omgivelsene i den grad at de fremstår som tomme for mening, er det kanskje fordi han ikke føler at omgivelsene *kan se ham tilbake*. Ingen griper tak i ham og sier: ”Kom her, ulykkelige gutt. Nok nå. Vi stopper”. Og det er mulig å hevde at Wilfred gjemmer seg så langt inne i et intrikat nett som mulig nettopp fordi det fordrer av omverden et *ekte blikk* for ham. Jo vanskeligere hans indre verden er å se, jo mer har omverden bevist seg verdig hvis den ser den, og dess riktigere blir det å underkaste seg den, fylle omgivelsene med mening igjen. Det ulykkelige for den unge Wilfred er at en slik omverden nok finnes, bare ikke så lenge han befinner seg under Susannas moderlige grep.

Og i et siste forsøk på å vri sitt forhold til Susanna, hvor Wilfred ikke lenger gjemmer seg men forsøker å adressere sine problemer direkte, viser hun seg uforanderlig og uovervinnelig. Wilfred trenger hjelp til sitt traume, forsøker etter evne å få det, men har ikke omgivelser som kan se ham slik han behøver. Hans første forsøk på kontaktille ender i virkeligheten her med at han trekker seg enda lenger inn i seg selv enn tidligere.

Wilfred er altså traumatisert, klarer ikke å behandle traumet alene, og omverden klarer ikke å gripe tak i ham. Det er en sterk dissonans mellom Wilfreds behov og omverdens evne – *det* er Wilfreds sfæres problem.

Men det kan leses særlig *to* verdimeslige utsagn i romanens form, og et forslag til avdekkingen av Wilfreds sfæres problem er ikke fullkommen slik den står isolert. Wilfreds sfæres problem oppstår nemlig i en verden som ikke *kan akseptere* at hans problemer tar den formen de gjør. Og det er i skjæringspunktet mellom Wilfreds sfæres problem og *den ytre verdens krav* at det virkelige utsagnet i romanen kan finnes. Det er rundt dette punktet jeg mener verdimeslige diskusjoner og videre fortolkninger av verket bør sirkle.

5.3 Fortolkning av den ytre verdens krav

Den frustrerte unggutten Wilfred beveger seg ikke i omgivelser som fremstår meningsfulle for ham. Med et sinn som er avledet og opptatt viser han ingen interesse eller respekt for

omgivelsene, og snur ryggen til konsekvensene av sine handlinger – men romanens form gir et tydelig signal om at en slik holdning ikke kan gå overens med verdens virkemåte.

I kapittel 3 og 4 har jeg argumentert for at diskursen fremstiller de ulike sfærene *skjevt*, hvor Wilfreds indre verden og hans hjemlige, statiske sfære blir viet rikelig oppmerksomhet og plass, mens ulike teknikker bidrar til å *trykke ned* oppfølgingen av hendelser i den dynamiske sfære. Verken Wilfreds indre eller den statiske sfære tar den dynamiske sfære på særlig alvor – knapt noen steder røpes det at Wilfred eller Susanna tenker på eller bekymrer seg over hva som hender der. Heller ikke diskursen har fokus på den dynamiske sfære, den leser som skulle ønske handlingsmessig oppfølging av de ting Wilfred har gjort i verden, får dem servert gjennom notiser i avisen og brev til sommerstedet. Og etter disse små informasjonsstråene pensler diskursen straks oppmerksomheten over på de mellommenneskelige forholdene i den statiske sfære igjen.

Også mønsteret i diskursens behandling av rytme og tempo, er markant: Den dynamiske sfære presenteres utelukkende i en resyméaktig stil, der bare de aller mest nødvendige detaljer vies plass, og handlingene går over på et blunk. Menneskene i den dynamiske sfære har ikke navn, ikke ansikter, de får ikke slippe til i teksten med selvstendige talehandlinger. De eneste gangene Wilfred åpner øynene for noen i dette universet, er i samsvar med at han ser etter *fedre*. Både tittingen gjennom tilfeldige vinduer og Wilfreds interesse for Andreas sitt hjem, handler om *fedre*, og kommer på en tid i teksten der Wilfred smaker på sitt traume. Og de fleste andre detaljer, karakteristikk, verdivurderinger og holdninger til mennesker og ting i den dynamiske sfære som fortelleren viser frem, er *lite troverdige*, farget av Wilfreds psyke, og fungerer bedre som utdypinger og beskrivelser av Wilfreds indre tankeverden enn som habil utlevering av den ytre verden.

Betyr så denne *konstante* neglisjeringen av den dynamiske sfære at den implisitte forfatters standpunkt er at denne verden *fortjener å bli holdt nede*? Presses den ut av teksten fordi den ikke er *verdt* mer plass? Hvis man ikke tar formen på alvor og kun leter etter den implisitte forfatter i språkføringen og på motivplanet, kan dette virke som en plausibel holdning. Om man derimot setter formen i en fortolkningssammenheng med resten av romanen, og ser utvelgelsen, avgrensningen og diskursens fokusering på elementene som *kilde* til den implisitte forfatters ståsted – blir svaret straks et annet.

5.3.1 Viktige plasseringer i det helhetlige verk

Peter Rabinowitz, i *Before Reading* (1987), behandler ulike slike konvensjoner og reaksjonsmønstre underveis hos den som leser, og jeg skal nevne to av disse her – det Rabinowitz kaller *Rules of notice* og *Rules of configuration*. I essens at noen hendelser på ulike vis skinner sterkere frem i verket enn andre og gir et konvensjonelt løfte om å bli gitt betydning. Og at der disse elementene presenteres, skapes det underveis hos leseren en forventning om *oppfølging* av disse elementene senere i handlingsstrukturen, som enten kan oppfylles, neglisjeres, eller på annet vis bryte med den opprinnelige forventningen.

Innenfor Rabinowitz kategori *Rules of notice*, er det i denne oppgaven relevant med det han kaller *Privileged Positions*, steder i verket som vekker ekstra oppmerksomhet og dermed tyngde i den endelige meningsdannelse av helheten. Særlig verkets *begynnelse* og *slutt* er to posisjoner i strukturen som er ladet av ”viktighet”, og som har evne til å legge betydningspress på de elementer som befinner seg innenfor. Rabinowitz skriver:

such placements affects both concentration and scaffolding: our attention during the act of reading will, in part, be concentrated on what we have found in these positions, and our sense of the text’s meaning will be influenced by our assumption that the author expected us to end up with an interpretation that could account more fully for these details than for details elsewhere.
(Rabinowitz 1997: 59)

Elementer som opptrer i begynnelsen og slutten av et verk, fester seg ekstra til leserens hukommelse og oppmerksomhet, og blir sentrale for Rabinowitz’ kategori *Rules of configuration*, som er forventninger til elementene som skapes *underveis* i teksten; hvordan en leser forholder seg til disse elementene før slutten kommer og legger et konkluderende, tilbakeskuende press. Han skriver:

In a given literary context, when certain elements appear, rules of configuration activate certain expectations. Once activated, however, these expectations can be exploited in a number of different ways. [...] It is important to stress this point: a rule of configuration can be *just as important to the reading experience when the outcomes it predicts turn out not to take place as when they do.*(Rabinowitz 1997: 111, min kursivering)

Det ligger implisitt at disse konvensjonene trer frem fordi et verk oppfattes som et avsluttet hele, hvor elementene som inngår ikke er skriblet ned vilkårlig. Og menneskesinnet er vant med å la elementer samspille, avløse og presse hverandre innenfor det som er en overordnet meningsstruktur med begynnelse og slutt: *livet*. På den måten nye hendelser i et menneskeliv

kan sette retrospektivt press på de som gikk forut og stadig justere summen av det hele, på samme måte kan et verks struktur utfolde seg gradvis og omskiftelig. Og innholdet kan endres i takt med de nye opplysninger: Der ektemannen på ferie var åpen og munter med servitrisen, i øyeblikket oppfattet som i tråd med hans hjertevarme, kan senere hendelser presse betydningen til at han *allerede da* viste sin hang til andre kvinner. Livet er i en stadig skiftende betydningsdialog, og litteraturen også.

Forventninger til verket har også en tydelig analogi til livet utenfor. Om det fødes en gutt inn i en ressurssterk og stolt familie, ligger det føringer allerede før han blir født. Skulle han gjøre opprør mot familien og søle bort sin arv senere, har han brutt med den forventning utgangspunktet ga ham. Skulle han ta seg sammen og jobbe beinhardt, smile og trykke hender og farte frem og tilbake, kan man tenke at dette er en mann som ”tar vare på sine livsgaver”. Om disse beinharde årene ender med at han begår selvmord, fremstår alt forut i et helt annet lys. Hendelser skifter betydning konstant på denne måten, men et eller annet sted sier det stopp – og dette siste stedet hvor hendelsene leses fra, legger et avgjørende slør over alle andre. Begynnelsen og slutten i et verk leses konvensjonelt analogisk til fødsel og død. Begynnelsen legger premisser, forventninger, lovnader, et utgangspunkt. Alt som hender senere forholder seg til dette utgangspunktet, og avslutningen gir det siste perspektiv, det er en *konkluderende* hendelse, den siste informasjonen som kan sette lys på det forut, hvor begynnelsens forventninger kan vurderes som oppfylte eller ikke.

Slutten i *Lillelord*, første bind av trilogien, har ikke blitt gitt den avgjørende og oppsummerende kraft dens plassering egentlig tilsier. Christensen hopper nesten over den – som jeg skrev i kapittel 4 føler hun den er en måte å ta avskjed med Wilfred på, mens jeg selv leser slutten som langt tyngre og mer meningskonstituerende enn det.

Det kan være at sluttens betydning er blitt neglisjert fordi romanens fokus har konsekvent, og kanskje til og med i for stor grad, underminert den ytre sfære. Men slutten kan også være neglisjert fordi det kom oppfølgere, fordi *nye* opplysninger om Wilfred Sagen kom til og vannet ut ”det siste ord”. Likevel: Kun *Lillelord* er virkelig kanonisert, det er skrevet og planlagt som et selvstendig verk, og *innenfor* dette selvstendige verket føyer slutten seg til strukturen som går forut for den på en avgjørende måte for den helhetlige betydningsdannelsen. I *Lillelord* vil jeg hevde at det legges et premiss i innledningen, som leseren justerer og skifter oppfatning av underveis i takt med oppfølgingshandlinger – før slutten inntreffer med konkluderende og tilbakeskuende effekt på utgangspremisset.

5.3.2 Den innledende påstanden om Wilfreds forhold til verden, og oppfølgingen av den

Den aller første introduksjonen av Wilfred i romanen har en påstand om hans forhold til verden: Wilfred står i et annet rom og spår sin families vaner, mener de er så forutsigbare at han kan geleide dem til bordet som en saueflokk, og hevder med det at han kan *forutse og kontrollere sine omgivelser*. Signalmessig bekreftes påstanden umiddelbart: Wilfred tenker hånlig at onkel Martin vil si ordet ”maskulinum” når han kommer (9), og når Martin inntreer en side senere er dette ordet noe av det første han sier.⁸ Den *neste* påstanden kommer i slutten av kapitlet: Wilfred forteller leseren at han i tillegg har en *annen* verden enn denne, og det skapes en forventning om at han kontrollerer denne verden *også* .

Direkte etter denne påstanden går Wilfred ut i verden og utfører et brutalt ran så handlekraftig, smidig og intelligent at også denne påstanden bekreftes. Dette var ikke en forvirret, naiv gutt som sto hjemme og følte han kunne herske ute. Han hadde belegg for sin holdning. Utgangspremisset er at Wilfred sier han kontrollerer begivenheter både hjemme og ute, og til nå har romanen *gitt belegg for det* til leseren.

Den leser som nå skulle få vekket en forventning om at påstanden skal bli utfordret, at diskursen skal presentere en handlingsmessig klappjakt på raneren hvor verden gir påstanden hans tydelig motstand, med politijakter, action, nådeløs innhenting – den leser vil nå gradvis la sin forventning bli overtatt av andre og *nye* forhold, for hendelsene får ikke sin oppfølging. Wilfred slipper tilsynelatende unna. Verken Wilfreds eller diskursen vier den innledende påstanden noe videre oppmerksomhet, og påstanden blir på en måte hengende i luften: Wilfred mener han kan kontrollere verden, og verden viser underveis ingen tegn til at den har evne til å ta igjen, innhente ham og sette ham på plass.

Ranet sniker seg inn i handlingen igjen gjennom en notis i Morgenbladet. Denne avisen er det for Wilfred bare å snu, og så er handlingen borte for både ham og leseren. Ildspåsettelsen ender med at han flykter fra politiet på sykkelen, som han senere låner til Andreas. På Skovly, det lune sted hvor omverden ikke finnes, får Wilfred et *brev* fra Andreas, med informasjon om at politiet vil spørre om sykkelen, og da muligens kjenner den igjen. Wilfred blir stresset av dette brevet, diskursen skifter for første gang til presens, som for å indikere et mulig dramatisk høydepunkt og kanskje en innhenting og endelig

⁸ Som et sidepoeng kan denne første presentasjonen av Martin ha bidratt til at han leses som forutsigbar og latterliggjørende – selv om dette utgangspremisset motarbeides og Martin gis kredibilitet utover romanen, er det definitivt mulig at signaleffekten førsteinntrykket gir har blitt lest som mer ufravikelig enn det er.

oppfølging av Wilfreds handlinger. Og Wilfred selv merker nå en sjelden usikkerhet rundt sin egen evne til å kontrollere og forutsi hendelsene der ute:

Han får den idé at kanskje ingenting *er* hvis man ikke lar det være sånn; at når han snur seg et stykke borte så er der ikke noe brev [...] Men da han snur seg, ligger brevet der og han løper fort bort og tar det opp for at ingen skal komme før ham.(167)

Dette er likevel ikke det sted hvor Wilfreds handlinger får sitt endelige motsvar. Han drar inn til byen, går inn på politistasjonen, og trasker rett ut igjen. Politimennene er *viss* på at det ikke var ham, for den mistenkte må ha vært mye eldre. Dersom leseren har hatt en opprinnelig forventning om at Wilfreds brutale handlinger skulle følges opp, har diskursen først gitt en rekke avledningsmanøvrer, før den her skifter til presensfremstilling og bygger opp til en potensiell konfrontasjon – men løser konflikten på enkleste vis: Wilfred trasker ut og slipper unna, og påstanden om at han kontrollerer omgivelsene blir ikke utfordret. Samtidig: Det er slett ikke sikkert leseren en gang *har* oppfølgingen av disse hendelsene i minnet på dette tidspunkt, for på samme sted har leseren fått presentert et annet klimaks, nemlig nye opplysninger om Wilfreds far. Og der diskursen har gjort alt i sin makt for å pensle fokus over på dette forholdet i stedet for konsekvensene av Wilfreds handlinger, drukner disse konsekvensene da også her, og Wilfreds handlinger *får* ingen videre oppfølging. Dette var det siste, ynkelige forsøk – før slutten.

Hvis man ser bort fra slutten og vil trekke ut *verdiutsagn* fra diskursens oppfølging av hvordan den ytre verden svarer på Wilfreds handlinger, kan man se at det implisitt ligger en påstand om at den ytre verden forsøker, men *ikke har det som skal til* for å hente igjen den vold som har blitt gjort på den.

Det er likevel viktig å merke seg en annen implisitt påstand: Selv om Wilfreds indre sfære og den statiske sfære ikke gir denne ytre verden noe oppmerksomhet, hintes det til leseren om at hendelser i den *ikke helt forsvinner*. At Wilfred vender ryggen til handlingene, visker dem ikke ut helt. I avisnotisene får leseren vite at det er *noe* som pågår i verden. Wilfreds handlinger er noe andre leser om og debatterer, det er altså en verden her leseren ikke får se, men hvor det foregår en slags opprulling. Og selv om diskursen har hvilt ved de andre ting som opptar Wilfred, har det samtidig, i et parallelt univers, vært en politietterforskning hvor man har funnet sykkelen og forsøkt å koble den til noen. Denne verden har leseren ikke fått vite noe om. Man aner ikke *hvem* som gjør dette eller *hvordan* forsøket på opprulling har foregått, men det gis opplysninger i teksten at *et eller annet sted*

tikker og går konsekvensene av Wilfreds handlinger, uavhengig av om teksten viser dem frem eller ikke. Det gis et hint om at verden har virkemåter uavhengig av Wilfreds eller leserens blikk på den – men denne opplysningen er likevel så spinkel at den ikke klarer å ta oppmerksomheten fra diskursen opprulling av Wilfreds frustrerte indre. Diskursens fokus har til nå sagt at det som skjer der ute ikke egentlig *vedkommer* historien, og den konkrete oppfølgingen av Wilfreds kriminelle handlinger er ikke noe unntak.

Om man har dette perspektivet som utgangspunkt før man leser slutten, fremstår den som betydelig tyngre, mektigere og mer meningskonstituerende enn noe annet i romanstrukturen. Den dynamiske sfære, som ingen har tenkt på, følt rundt, brukt tid på, *samler* fortidens elementer i et endelig møte med Wilfred, en *siste arena* for maktkampen mellom de to.

5.3.3 Sluttens press på elementene, og krysningspunktet mellom verdiutsagnene

Lillelords slutt, hele tekstsegmentet som utgjør sistekapitlet etter at han drikker seg full i familieselskapet, er kompleks og til en viss grad flertydig. Om man skulle hatt forventninger om *fokussmessig revansje* fra den ytre verden, er det ikke slik at diskursen bråsnur og nå viser de detaljer den har oversett. Første del av sluttkapitlet blir servert av en forteller som nå ligger helt inntil Wilfreds psyke. Og Wilfred selv ligger naken og forkommen i skogen og husker gradvis tilbake til kvelden før, i en drømmende, resyméaktig stil. I den rene maktkampen mellom Wilfred og omgivelsene, fungerer ikke slutten som en endelig seier til den ene eller andre part. Buvik skriver om slutten:

På den ene side handler siste kapittel om folkets hevn over den brutale overklassegutten. På den annen side fremstilles *Lillelords* flukt hele tiden ut fra *hans* synsvinkel, og det er hans kaotiske tankerekker leseren inviteres til å konsentrere seg om. På denne måten blir flukten en utgave av den tradisjonelle kampen mellom unntaksmennesket og den gemene hop, mellom den ene og de mange, og det er den ene som skal ha vår oppmerksomhet. (Buvik 1976: 85)

Slutten gir med andre ord ingen tilfredsstillende hevn fra folket der fokuset svinges over og verden ”vinner” for leseren, og den gir heller ingen tilfredsstillende utviklingstanke eller erkjennelsesvei for Wilfreds indre verden. Men den gjør disse tingene: Den røper helt *vesentlige* opplysninger fra Wilfreds handlinger i den ytre verden som ingen har fått vite om

til nå, og forteller med det tydelig at mekanismene og virkemåtene i den ytre verden har blitt *undervurdert* av Wilfred. Og slutten gir en klar antydning av krysningspunktet mellom Wilfreds sfæres problem og den ytre verdens krav.

For den jødiske tobakkshandleren døde av slaget han fikk. Dette er en *konsekvens*, og den er uforutsett. En konsekvens som legger tungt, retrospektivt press på de påstander om Wilfreds evne til å kontrollere sine omgivelser, som romanen har latt stå utfordret til nå. Wilfred er ikke lenger en oppviglersk rampegutt med pøbelstreker, han har *drept noen*, og verken han eller leserne har visst om det. Og tobakkshandleren var onkelen til Miriam, et av de få menneskene som har forsøkt å se Wilfred for hvem han er – for første gang *personifiseres* et medlem av den ytre sfære, og knyttes direkte til noen i Wilfreds omgangskrets. Tobakksjødene går fokusmessig fra å være en fremmed person til en *vond skjebne* bare ved denne sammenkoblingen.

Der Wilfred hevder han kunne sno verden lik han snor Susanna hjemme, vises nå den *nådeløse* konsekvensen handlinger i den ytre verden kan få – de forsvinner ikke selv om man ikke tenker på dem, det er ikke slik at man kan snu ryggen til. Det bor andre mennesker enn en selv der ute, og enhver handling leder til en reaksjon, en konsekvens som berører andre. Nær alt Wilfred har rørt ved, henter ham igjen *her*, i en intens, repeterende og fortettet fortelleform – som om handlingene har blitt holdt nede av et trykklokk. Dette er et tydelig utsagn om *den ytre verdens krav*: Hvis man tukler med verden etter egen forlystelse eller behov, finnes det likevel en objektiv, bestemt kjede av hendelser som oppstår i kjølvannet. Som man ikke kan kontrollere, som er større enn subjektets evne til å anerkjenne den eller ta den inn over seg. Kan Wilfred spå og diktere verden? Nei. De krefter som settes i sving, er større enn dette. Kan han rømme fra konsekvensene? Nei. Ikke i følge hvordan denne romanen er strukturert. Man må være varsom i sin omgang, respektere at andres skjebner påvirkes av ens handlinger – *det* er den ytre verdens krav.

Men Wilfred er sannsynligvis ikke *i stand til* å innordne seg omverdens krav. Dette handler ikke om andre mennesker for Wilfred, og det er ikke et kalkulert og kynisk valg av ham å ikke ha denne evnen til empati med sine omgivelser – romanen har til nå fremmet et forslag om at savnet etter en far og lengselen etter en autoritet lukker ham ute fra ethvert sunt, balansert forhold til andre mennesker. Det antydes at et harmonisk overblikk over sin rolle i verden, og tilsvarende empati for andres plass, *ikke er tilgjengelig* for ham når skoen trykker et sted så sårt at det dekker over og farger alle andre perspektiver. Og Wilfreds gradvise erindring av forrige kvelds hendelser der han ligger i skogen, viser tydelig hva dette

handler om for ham: Beruset legger han ut til guttene om sin far, spinner ut i historier om at han var voldelig, slo ham, og at han ”hadde ti koner. Han var egentlig muhammedaner. [...] han hadde et slott i Bengalen og kommanderte en stor hær [...] Og et hus i Hurum. Hans yndlingshustru het Annasus.”(284)

Om Wilfreds far virkelig var voldelig, eller om Wilfred her blander sammen traume, sorg, lengsel og behov, røpes ikke i første bind. Buvik heller mot det sistnevnte:

Det er nærliggende å tro at vi likevel har å gjøre med en dyp lengsel etter kontakt, bare i en forvrengt utgave [...] Når Wilfred babler slik om straff, kan ikke det antyde et *ønske* om straff? Et ønske om straff og tilgivelse, og om fred med verden?(Buvik 1976: 85)

Maktkampen mellom sfærene har sin avgjørende arena i dette sluttsegmentet, men det kommer tydelig frem at de kjemper mot hverandre på *gale premisser*. Makrouniverset har et mikrounivers i seg som ikke følger spillereglene, og det *kan* ikke godtas. Men mikrouniverset er ikke *i stand* til å følge spillereglene og kjemper egentlig ikke mot makrouniverset som sådan, men mot en torn i sin egen verden. ”Vi har ham nå” (292), avslutter de fremmede mennene som fisker ham opp av kloakken. ”Far!” gurgler Wilfred der han synker (292) – og Wilfred har blitt fanget, men ikke av den han trenger. Og den ytre verden har grepet fatt i synderen, men vil for alltid ha en løs kanon i sine rekker, i hvert fall før den virkelige drivkraften i Wilfred adresseres. Dette er krysningpunktet mellom Wilfreds problem og den ytre verdens krav.

5.4 Avsluttende tanker og ulike kontekster for strukturen

En knute som fordrer å bli løst

Jeg har i denne oppgaven fortolket det jeg mener er kamp som manifesterer seg på nesten alle romanens plan – motivmessig, fortelleteknisk, fokusmessig og i den strukturerte plasseringen av elementene. I denne kampen blir den ene siden skviset ut og til slutt glemt, men kommer overraskende med en uforutsett vending. En vending som legger sterkt press på alle påstander og vurderinger før den, og en vending jeg mener viser tydelige verdimeslige føringer fra den implisitte forfatter.

På motivplanet er Wilfred ensom og frustrert – en fortolkning som integrerer formen vil imidlertid se at han er frustrert for en spesifikk grunn, og at han viser tegn til å ville

kommunisere. Den verden Wilfred vandrer i lar ham tilsynelatende herje fritt, og fremstår i romanen som bleke kulisser for hans virke – en lesning som integrerer sluttens plassering og innvirkning på de elementer som går forut for den, vil se at leseren i virkeligheten bare har fått presentert et lite *utsnitt* av verdens omgivelser, et utsnitt som falskt representerer omgivelsenes vesen. Det *finnes* en verden utenfor som svarer, som griper tak. Som er større og mer nådeløs i sine konsekvenser enn noen har antatt.

Min lesning er at romanen ikke bare avdekker, uten gnist til å ”forbedre” eller ”reformere”. Det som avdekkes er størrelser som kolliderer, som kommuniserer forbi hverandre før de møtes brutalt. Dette misforholdet vil ikke løse seg av seg selv – men det kan heller ikke fortsette. Dette er en knute som fordrer å bli løst, og jeg mener den implisitte forfatter gir forslag til hvor man må rette oppmerksomheten.

En advarsel

For i denne kollisjonen mellom størrelser kan det ligge en latent *advarsel*. En advarsel om at Wilfred Sagens undervurdering av omgivelsene ikke ender godt – og en påstand om at verden er *større* enn hvordan subjektet velger å se på den. Som subjekt kan man velge å snu ryggen til, lukke øynene for den objektive kjede av hendelser som kan følge etter interaksjon med omgivelsene. Men fortrenghingen er like fullt en desillusjon. Subjektet kan *forsøke* å heve seg over omgivelsene, men kan ikke spå og forutsi verdens gang – verden er mektigere enn dette, og utfallet av hendelser kan ikke alltid kontrolleres. Kreftene som settes i sving kan gå ut over andre – og innhente den som utløste dem.

Hvis man vil, kan denne latente advarselen settes i sammenheng med kontekster *utenfor* verket. *Lillelord* leses ofte allegorisk, og advarselen trer tydelig frem om man velger å sette Borgens samtid i kontrast til den historiske tiden romanens handling er lagt til. *Lillelord* er skrevet kun ti år etter verdenskrigenes ende, i en tid hvor forferdelse over krigene må ha blandet seg med *frykt for nye*. En tid hvor utvinningen av atombomber ga mennesket kontroll over krefter sterke nok til å eksplodere vekk vårt eget eksistensgrunnlag. En tid hvor *ingen* visste at den kommende krigen som bygget seg opp ville bli kald. I en slik tid har Borgen skrevet en roman som er lagt til *rett før* krigene rystet verden i grunnvollene. På samme måte som Wilfred forlater barndommens uskyld og står på terskelen til et ukjent voksenliv, står Wilfreds samtid foran noe nytt man ikke kjenner konsekvensene av. Wilfred er isolert og skjødesløs i en tid som krever *det motsatte*, en tid som krever handling og deltakelse fra verdens medlemmer, en tid som krever innlevelse og empati for andre

menneskers liv og skjebner. Det er sikkert ikke tilfeldig at tobakkshandleren, den av omgivelsenes kulisser som rammes av Wilfreds frustrasjon, er jødisk.

En oppfordring

Advarselen mot å undervurdere verdens krefter, ligger latent i verket uansett om man velger å lese det opp mot den historiske tiden det både er skrevet i, og legges til. Samtidig står ikke advarselen *alene* i strukturen. Den står ikke isolert som en deterministisk lov det er nytteløst å forsøke å påvirke. Wilfreds frustrasjon og avsondring resulterer i vold på de omgivelser han ikke har evne til å leve seg empatisk inn i, men i romanen ligger det et forslag om at isolasjonen har en *årsak*. At frustrasjonen kommer fra et sted som kan adresseres. Hånd i hånd med advarselen kan man tolke frem at den implisitte forfatter gir en *moralsk oppfordring*, til både den enkelte og samfunnet som kollektivt hele, om å rette oppmerksomheten mot det som ligger *til grunn* for det skjodesløse forholdet til verden som gjør skade på den.

Det er i *Lillelords* form jeg mener det ligger et avgjørende innblikk i hva som driver ham. Han er traumatisert, og har mistet sin far. I sin sorg har han ingen tiltro til at det finnes andre ting å rette seg etter – og han har en mor som deler samme sorg men ikke makter å kommunisere den med ham. Formen gir et forslag til at det er dette traumet som farger Wilfred så sterkt at blikket for verden utenfor mister sine nyanser – samtidig skjer det forandringer i Wilfred når han føler seg *sett*. Det er når han møter Frisaksen han viser tilløp til å ville ha kontakt. Men tilløpet er for svakt til å berge ham inn, han må møtes på halvveien.

Dette kan leses som en oppfordring til *kommunikasjon*. En kritikk av det liv som ikke anerkjenner skyggesider og sorg, en oppfordring til å inkludere også disse erfaringene i mellommenneskelige forhold. Men på samme måte som Frisaksen hadde en kjerne Wilfred følte han kunne identifisere seg med, må også *kommunikasjonen* finne en felles kjerne, en base, slik at den føles ekte. Den isolerte som bærer på sorg, må møte solidaritet og forståelse fra omgivelsene – og også stilles krav til – men kanskje først og fremst møte *andre* med samme erfaringer, som heller ikke makter å bære sorgen i sitt indre lenger.

Hvis man vil, kan også denne oppfordringen leses i forbindelse til atmosfæren som kan ha tynget Borgens samtid. I en verden som bygget opp til ny krig, fantes det traumatiserte individer, isolerte og rystet til taushet av grusomheter øyet hadde sett. ”Så man kanskje ikke at menneskene kom tause fra felten da krigen var slutt? Ikke rikere, men fattigere på meddelbar erfaring”(1991: 180), skriver Walter Benjamin om soldatene fra 1.

verdenskrig. *Lillelord* kan skrive seg inn i et slikt klima med et budskap: Dette er tiden for å *forsøke* å kommunisere. Det er nødvendig for både verden og de som er isolerte og traumatiserte at disse gripes tak i. I et samfunn som krever felles oppmerksomhet og deltagelse, må man forsøke å gjenopprette også de isolertes fellesskapsfølelse gjennom kommunikasjon og erfaringer. Ingen forsøk på å styrke fellesskapsfølelsen kan være uprøvd når frustrerte individer – eller et helt folk – nedvurderer verden til et sted man kan gjøre skade.

Verdiutsagnene ikke epokebestemt

Dette er bare forslag til kontekstualiserende tanker rundt de verdiutsagn som kan fortolkes frem i *Lillelord*. Det finnes mange flere tanker, sikkert mange bedre. Det er påstanden om at det er *mulig å fortolke* at den implisitte forfatter oppfordrer til slike tanker – og tilkjenne gir et standpunkt – som har vært mitt overordnede mål. Samtidig har tankene jeg har skissert utgangspunkt i samme bevegelse: En deltager i verden føler seg løsrevet fra den, men beveger seg i krefter som fordrer at man innretter seg. Og det finnes *grunner* til at deltageren er isolert, så man må forsøke å adressere det som *overskygger* deltagerens evne til å skue forbi seg selv. Mitt bidrag til å forsøke å revitalisere romanen har som kjerne at denne strukturen er overførbar og relevant til problemstillinger i vår egen tid. Hvis romanen en gang skulle føles lite relevant, finnes det andre og lignende strukturer den fremdeles kan kommunisere med. Klimasamarbeidet i vår tid bremses av aktører som undervurderer signalene fra verdens krefter og prioriterer umiddelbare behov foran langsiktige strategier. Det finnes individualistiske strømninger som fremhever at skjebner kan kontrolleres, at livet består av en solside man kan jobbe seg til og hvor motgangen bør skjules. Vesenskjernen i *Lillelords* samlede struktur kan fint leses opp mot slike diskusjoner. Kan man spore en *grunn* til undervurderingen av verden i også disse hierarkiske knutene? Kanskje – det er en *ny* diskusjon. Hvis man velger å ta den, med bakgrunn i elementer fra *Lillelord*, er romanen fremdeles høyst levende.

Avsluttende ord om fortolkning

For jeg har vært klar over at jeg nok har et annet litteratursyn til grunn for oppgaven enn mye av den behandlingen av *Lillelord* jeg har redegjort for. Der det i samtidsresepsjonen fremsto problematisk at Borgen ikke felte en moralsk dom over sin helt, står jeg nesten på motsatt side. Å vente på løsenord fra den som satte elementene sammen, er for meg å tilskrive skaperen den endelige *oversikt* over sitt verk. Men verkets elementer refererer til en verden som er *større* enn skaperen, en verden også leseren er deltaker i. Fremfor at Borgens

vurdering og blikk på hva han selv har skrevet skal lede vei, kan man forsøke å se den samlede formen som en *ytring i seg selv*, som en sammensetning og utforming av elementer som refererer til en verden også *andre* kjenner og kan forholde seg til fra sitt ståsted. Et slikt syn fordrer fortolkning. Og fortolkningshandlinger behøver ikke å motarbeide vitenskapelige aspekter ved litteraturfaget eller redusere verk til ”riktige lesninger”. I mitt syn er det en fruktbar aktivitet – dersom man kan legge elementer til grunn for fortolkningen, og innrømmer åpent at det er fortolkning man gjør.

De lesninger som ikke har funnet verdiutsagn om Wilfred i romanen, og heller ikke sett gnist og vilje til reform fra den implisitte forfatter, kan ha undervurdert romanens form, og holdt tilbake sine medskapende evner. Og det er mitt siste poeng at undervurderingen av romanens form er *motsatt handling* av hva jeg fortolker er et av romanens budskap.

For leseren har fått innblikk i en gutt som vil bli sett, som driver skjult og subtil kommunikasjon. På samme måte som Susanna kanskje burde stole på sine instinkter, forstå at hennes virkelige gutt ikke alltid kommer frem til fasaden og at det finnes noe som beveger seg i ham som er *mer* enn hva overflaten overbevisende fremstiller – på samme måte kan også lesere tenke at et verk har dypere bevegelser skrevet inn enn sitt motivplan. Men det må interaksjon til for å vekke signalene til live.

Der subtile signaler kan gjemme seg bak menneskers handlinger, kan også signaler finnes i et verks form. I begge tilfeller kan den som synes å *se* signalene sette lit til egne instinkter, nærme seg signalene på en mest mulig redelig måte, og på forhånd forsone seg med at fortolkningen av signalene kan være feil. Både mennesker, Wilfred Sagen og romanen *Lillelord* vil uansett tåle å bli fortolket for mye. Om de tåler å bli fortolket for lite, er ikke like sikkert.

Kildeliste

Primærtetekst

Borgen, J. 1955. *Lillelord*. Gyldendal. Oslo.

Sekundærtetekster

Beckmann, M. 2005. *Forventinger til fornemmelsen: en verdivurdering av Johan Borgens Lillelord-trilogi*. Hovedoppgave. Universitet i Oslo.

Benjamin, W. 1991. "Fortelleren. Betraktninger over Nikolaj Leskovs verk", i Karlsten, T. (red.). 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. s. 179-201. Gyldendal. Oslo. [Originaltittel: *Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. 1. utgave 1936]

Birn, Randi. 1977. *Johan Borgen. En litterær biografi*. Oversatt av Eiliv Eide. Gyldendal. Oslo. [Originaltittel: *Johan Borgen*. 1. utgave 1974]

Bjerck Hagen, E., Sejersted, J.M., Selboe, T., Aaslestad, P. 2007. *Den norske litterære kanon 1900-1960*. Aschehoug. Oslo.

Bjøndal, J. 1998. *Kast dit brød paa vandet... En analyse av Olav Duuns "Juvikfolke", Tarjei Vesaas' "Kimen", Johan Borgens "Lillelord-trilogi", Bergljot Hobæk Haffs "Heksen", Åge Rønning's "Kolbes reise", Peter Høegs "De måske egnede"*. s. 110-118. Solum Forlag. Oslo.

Buvik, P. 1976. "Om kommunikasjons-temaet i Johan Borgens *Lillelord*", i Mæhle, L. 1976. (red.). *Norsk litterær årbok 1976*. s. 70-88. Det Norske Samlaget. Oslo.

Christensen, B. 1985. "Glasseggets funksjon i *Lillelord* av Johan Borgen", i Lervik, Å. H. (red.) 1985. *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning 1985*. Bd. 85, s. 73-80. Universitetsforlaget. Oslo.

Christensen, B. 1993. *Johan Borgens Lillelord. En studie i kreativitet og kommunikasjon*. Aschehoug. Oslo

Christensen, B. 1992. *Kreativitet og kommunikasjon: en analyse av Johan Borgens Lillelord-trilogi*. Avhandling (doktorgrad). Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo.

- Cohn, D. 1983. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- Dahl, W. 1966. "Første møte med en romanfigur. Åpningssidene i Johan Borgens *Lillelord*", i Mæhle, L. 1966. (red.). *Norsk litterær årbok 1966*. s. 136-143. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Dahl, W. 1967. "Innledning", i Bull, F. 1967 (red.) *Norges nasjonallitteratur. Bd 33. Johan Borgen; Lillelord. Med innledning av Willy Dahl*. Gyldendal. Oslo.
- Genette, G. 1995. *Narrative Discourse. An Essay in Method; Translated by Jane E. Lewin; Foreword by Jonathan Culler*. 6. utgave. Cornell University Press. Ithaca, New York. [Originaltittel: *Discours du récit*, 1. utgave 1972]
- Folkedal, K. 1997. *Veier til verket. Om Lillelord av Johan Borgen*. Gyldendal. Oslo.
- Grønlien, M.C. 1997. *To strategier til frihet – et umulig prosjekt. En komparativ analyse av Jonas Lies Livsslaven og Johan Borgens Lillelord*. Hovedoppgave. Universitet i Oslo.
- Haaland, A. 1975. "Lillelord, eller friheten som baklås", i Birkeland, B. og S.U. Larsen (red.) 1975. *Nazismen og norsk litteratur*. s. 159-173. Universitetsforlaget. Oslo.
- Karlsen, R. 1977. *Dobbeltspill og symbolikk i Johan Borgens Lillelord-trilogi*. Hovedoppgave. Universitet i Oslo.
- Lagesen, O.C. 1970. "Tid, miljø og historisk bakgrunn i Johan Borgens *Lillelord*", i Beyer, E. 1970 (red.). *Edda. Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning*. Bd. 70, s. 17-27. Universitetsforlaget. Oslo.
- Lothe, J. 2003. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. 2. utgave. Universitetsforlaget. Oslo. [1. utgave 1994]
- Lukács, G. 2001. *Romanens teori. Et historisk-filosofisk essay om den store episke litteraturs former*. Oversatt fra tysk av Per Paulsen. Gyldendal. Oslo. [1. utgave 1920]
- Rabinowitz, P. 1997. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation; with a Foreword by James Phelan*. 2. utgave. Ohio State University Press. Columbus. [1. utgave 1987]
- Selboe, T. 1991, "Historien om den begavede gutten det ikke går godt. Om Johan Borgens *Lillelord-trilogi* som ironisk tekst." i Lien, A. (red.). 1991. *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), 29. juli – 3. august 1990*. s. 265-272. Nordisk institutt, AVH. Universitetet i Trondheim.